

N
2
G3



GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1865

109^e Livraison.

Tome XIX.

1^{er} Juillet 1865.

LIVRAISON DU 1^{er} JUILLET 1865

TEXTE.

- I. SALON DE 1865 (*deuxième et dernier article*), par M. Paul Mantz.
- II. DOCUMENTS POSITIFS SUR LA VIE DES FRÈRES LE NAIN, par M. Champfleury
- III. GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — LIVRE TROISIÈME. — PEINTURE (*2^{me} article*), par M. Charles Blanc.
- IV. LA GRAVURE, LA LITHOGRAPHIE ET LA PHOTOGRAPHIE AU SALON DE 1865, par M. Philippe Burty.
- V. TESTAMENT DE JACOMO DI ROBUSTI, DIT TINTORET. Traduction de M. de Mas-Latrie.
- VI. BULLETIN MENSUEL. Exposition d'Alençon; les aquarelles de M. Hildebrand, par M. Léon Lagrange.

GRAVURES.

Les Précieuses ridicules, par M. H. Vetter.
Le Lac de Nemi, par M. Corot.
Effet de lune, par M. Daubigny.
Vieux moulin à Guildo, par M. Blin.
Carrefour au Caire, par M. Mouchoy.
Intérieur d'étable, par M. Servin.
Chacun pour soi, par M. Philippe Rousseau.
Le Réveil, par M. Schenck.
Chanteur florentin, par M. Paul Dubois.
Studiosa, par M. Mathurin Moreau.
Saint Jean, par M. Leharivel Durocher.
M^{lle} Mars, par M. Thomas.

Ces douze estampes ont été dessinées par les artistes eux-mêmes, d'après leurs œuvres exposées au Salon de 1865, et gravées en *fac-simile*, par M. Boetzel.

Groupe de deux figures, tiré d'un tableau de Le Nain. Dessin de M. Parent, gravure de M. Sotain.
Signatures des cinq frères Le Nain.
Tête de vieille femme, d'après Michel-Ange. Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Piaud.
L'escalier de Voltaire, par M. Chenavard. Dessin de M. Cabasson, gravure de M. Guillaume.
Vierge sur un trône, par Jean Bellin, tableau de l'Académie de Venise.
L'École d'Athènes, par Raphaël. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Boetzel.
Maures de Tanger. *Fac-simile* d'un dessin d'Eugène Delacroix, par M. Robaut. Gravure tirée hors texte.

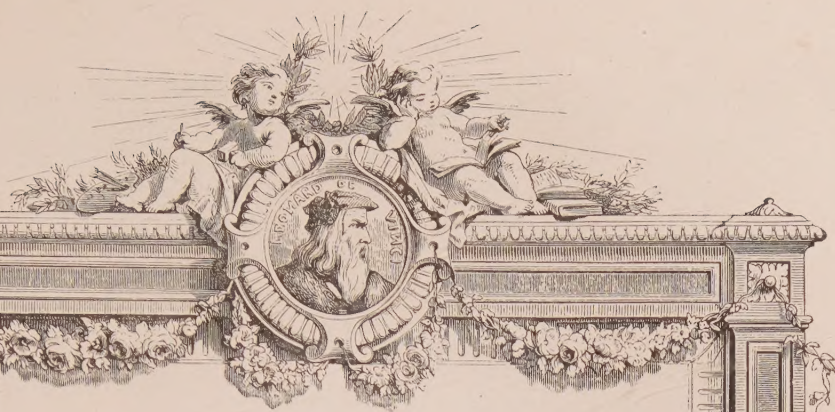
CHARGE D'ARTILLERIE, d'après M. Schreyer, par M. Flameng.

Cette gravure, tirée hors texte, devra être placée par le relieur à la page 510 du tome XVIII.

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

TOME DIX-NEUVIÈME





GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen


de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1865



ERVY DEL



Digitized by the Internet Archive
in 2024



SALON DE 1865

(SUITE I.)

IV.

A une époque qui déjà semble bien loin de nous, la critique sage poursuivait de ses sarcasmes les plus amers un groupe d'artistes qui avaient fait ce rêve, assurément bien légitime, de reproduire la nature dans sa vérité parfaite, sans respect pour les traditions d'école, sans autre artifice que la loyauté d'un pinceau exact à tout dire. Faute d'un nom meilleur, on les appelait des « réalistes, » ces peintres sincères qui s'étaient peut-être un peu trop pressés de proclamer la déchéance de l'idéal. On sait qu'ils n'ont jamais mérité complètement le titre qu'ils se donnaient, car il est bien difficile de rompre en visière avec l'autorité du passé, et ils ont plus ou moins mêlé à leur talent un peu d'érudition et de manière. On sait aussi qu'ils ne méritaient pas les injures dont on les a poursuivis et que, bien avant l'apparition du livre posthume de Proudhon, ils avaient été compris et vengés.

Cette compagnie de francs-archers avait vraiment sa raison d'être : au moment où elle fit son entrée sur la scène, c'est-à-dire vers 1850, il venait de se former une petite école de néo-grecs qui, sous prétexte

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 489.

d'idéal et de poésie, allaient mettre l'antiquité en vaudevilles. Ces nouveaux venus s'efforçaient de retrancher peu à peu de la peinture tous les éléments qui la constituent. Les réalistes, nous le croyons, vinrent fort à propos réagir contre les abstractions de ces chercheurs de quintessences. Je ne veux rien exagérer; mais il me semble que, pendant quelques années, pendant quelques jours, M. Hamon, par exemple, a pris, sans le savoir, les proportions d'un danger public. L'accueil chaleureux qu'on faisait à ses traits d'esprit, à ses travestissements gréco-parisiens, avait l'inconvénient grave de donner un semblant d'autorité à sa manière qui consistait à peindre le moins possible, à dessiner moins encore. Quelques taches bleues ou roses noyées dans une vapeur grise, nul relief, nulle lumière, cela s'appelait « *Ma sœur n'y est pas*, » et lorsque les personnes sentimentales cherchaient dans le brouillard cette sœur cachée, nous y cherchions vainement la peinture, car c'est elle surtout qui n'y était pas. Les réalistes vinrent donc fort à propos, — M. Courbet étant leur chef, — lutter contre les tendances de ce groupe anacréontique qui faisait de l'antiquité un thème à parodies, et qui peignait si mal, quand il daignait peindre. Grâce à eux, nous revîmes (et pourquoi faut-il qu'un peu de laideur se soit mêlé à leur système?), nous revîmes les colorations vigoureuses, la pratique virile et saine, le maniement hardi du pinceau courant sur la toile, où reparaissaient le relief et la vie. A la place des boissons édulcorées que nous versaient M. Hamon et ses amis, M. Courbet nous donna du vin, un peu épais parfois, mais qui nous réchauffait le cœur au lieu de le débiliter.

Aujourd'hui l'évolution s'achève. Il n'y a plus de néo-grecs, et voilà que les réalistes tendent à se faire plus rares, comme si, le mal ayant disparu, le remède était devenu inutile. M. Courbet, on le sait, prend sa retraite. Parmi les jeunes gens qui, de près ou de loin, marchaient dans ses voies, les uns se sont convertis, les autres nous ont quittés. M. Alphonse Legros, le peintre hardi de l'*Ex-voto*, du Salon de 1861, est allé se fixer à Londres; M. Amand Gautier, qui ne fait guère que des portraits, s'est fort assagi. M. Carolus Duran est à Rome, et, on peut le prévoir par la *Prière du soir*, exposée en 1863, il en reviendra transformé. Évidemment l'enthousiasme s'éteint, le groupe se trouble et se disperse. Le Salon nous en montre une preuve. Un portraitiste qui, dans une certaine mesure, se rattache à l'école dont nous racontons les grandeurs et la décadence, M. Fantin, ayant eu la pensée de réunir dans un *Hommage à la Vérité*, les derniers amis de la nature, a eu toutes les peines du monde à se procurer quelques réalistes, et comme son tableau ne pouvait rester vide, il a été obligé de donner place, parmi les adorateurs de la



SCHREYER PINXIT

CHARGE D'ART

Gazette des Beaux-arts



LÉOPOLD FLAMENG SCULP

ILLERIE

déesse sans voiles, à M. Whistler, qui vit en communion si étroite avec la fantaisie, à M. Manet, qui est le prince des chimériques. On en conviendra, du moment où l'auteur d'*Olympia* peut passer pour un réaliste, — et ce titre lui est accordé par M. Fantin et par la critique du *Siècle*, — la confusion de Babel recommence, les mots enivrés déraisonnent, ou plutôt il n'y a plus de réalistes.

Gardons-nous cependant d'attrister M. Champfleury par une déclaration trop absolue. La réalité, assez mal vue en France depuis quelque temps, a encore des amis en Belgique. Les expositions de Bruxelles et d'Anvers montrent presque toujours des œuvres discutables, mais vigoureuses, de M. le comte Dubois d'Aische et de M. Louis Dubois, qu'une similitude de nom a fait quelquefois confondre, sans doute parce qu'ils s'accordent volontiers pour mettre l'idéal à la portion congrue. M. Louis Dubois, l'auteur du tableau qui, sous le titre de *Maternité*, figura avec honneur en 1863 au Salon des refusés, a exposé aux Champs-Élysées une *Liseuse*, qui, placée à des hauteurs extrêmes, se laisse voir malaisément. L'exécution de ce tableau, ou pour mieux dire, de ce portrait, paraîtra rudimentaire et farouche aux admirateurs de M. Compté-Calix; mais dans les blancheurs brunes de son épaule nue, dans sa robe feuille-morte, dans la noire dentelle qui la décore, cette *Liseuse* fait paraître une heureuse intention de sobriété et d'harmonie.

Le petit groupe des réalistes belges est représenté aussi par un nouveau venu, M. Eugène Smits, à qui les grands ouvrages ne font pas peur. Dans un tableau ambitieux par ses dimensions, ambitieux aussi par le titre, — *Roma*, — M. Smits a réuni un certain nombre de personnages de grandeur naturelle qu'il a rencontrés dans la Rome moderne, la marchande d'oranges, la petite fille élégante toute fière de sa jupe enflée par une crinoline précoce, le gendarme pontifical, la mendiante tendant la main pour recevoir un baïoque, et les moines en habit blanc et noir, groupe vigoureux se détachant sur les perspectives de la ville noyée dans une chaude vapeur. Il y a quelque gaucherie dans la composition de M. Smits, ou plutôt il n'y a pas de composition, mais une série de personnages réunis par hasard et sans relation les uns avec les autres. Comme toutes ces figures ne font rien et ne disent rien, l'intérêt de l'œuvre est médiocre. On ne s'explique pas pourquoi M. Smits a traité dans les proportions héroïques un sujet qui aurait tenu fort à l'aise sur une toile d'un mètre carré. Ces réserves faites, il y a un certain talent dans la *Roma* de M. Smits, et l'artiste belge en sait assez long aujourd'hui pour pouvoir faire un tableau le jour où il consentira à mettre son pinceau au service d'une idée.

Le réalisme flamand triomphe cette fois dans l'œuvre hardiment naïve d'une jeune fille de Bruxelles, M^{lle} Marie Collart. Il n'y a rien d'idyllique dans la *Fille de ferme*, et je crois savoir que les brutales audaces de ce tableau ont étonné le jury. Sans trop se soucier de l'abbé Delille et de ses périphrases, M^{lle} Collart a peint une robuste et vulgaire servante qui, entrée dans un parc à cochons, retourne avec une fourche le fumier bruni et odorant de la basse-cour; elle apporte à son travail la plus belle ardeur du monde, et ne se laisse pas distraire par le grognement des bêtes impures qu'elle arrache un instant à leur rêverie. Si l'infante espagnole qui, dans le tableau de M. Schlésinger, symbolise l'*Odorat*, sortait de son cadre et passait devant la *Fille de ferme*, elle serait autorisée à cacher dans son mouchoir parfumé de verveine le bout de son petit nez rose. Le tableau de M^{lle} Collart est la glorification du fumier. Il ferait une assez triste figure dans le boudoir d'une élégante; il ne serait même pas tout à fait à sa place dans un musée, car le dessin en est médiocrement florentin; mais il y a de la sève, du tempérament, une sorte de mâle courage dans cette étude qui nous arrive tout droit du pays de Jordaens. Qu'on vienne après cela contester la persistante influence du génie particulier à chaque contrée, à chaque race!

A côté de cette page d'une saveur si exubérante et qui, je le sais, appellerait tant d'objections, les autres peintures de genre, même les plus familières et les plus intimes, semblent l'œuvre de petits-maîtres musqués et anodins. Il n'y a cependant aucune tendresse pour l'idéal dans l'*Intérieur de cuisine*, de M. Vollon, qui, il y a deux ans, exposait avec les refusés, et qui obtient aujourd'hui les honneurs de la médaille. M. Vollon est un excellent ouvrier. Il a peint des fleurs d'une coloration éclatante, des paysages d'une vigoureuse harmonie. C'est pour la première fois, croyons-nous, qu'il aborde la figure de grandeur naturelle. Il nous montre une robuste servante qui, les bras nus, la gorge découverte, s'évertue à nettoyer un chaudron; le cuivre devient or sous les mains de cette ardente travailleuse; mais vraiment, la cuisinière de M. Vollon est plus laide que nature; je ne sais quelle teinte de suie se mêle au vermillon de ses joues. La laideur de cette fille n'ajoute aucun caractère au tableau. Lorsque Jordaens introduisait une fraîche ménagère dans les cuisines de Snyder, lorsque Van Utrecht asseyait sous l'auvent d'une boutique une jeune marchande de volailles ou de poissons, ces maîtres, que l'idéal n'a jamais beaucoup tourmentés, savaient cependant choisir leurs modèles. M. Vollon a d'ailleurs enveloppé son tableau dans une atmosphère rousse et brûlée qui sans doute lui donne de l'unité, mais qui est, à tout prendre, une manière. Peut-être, — et il le faisait

autrefois dans ses bouquets radieux, — devrait-il avoir le courage de rendre aux choses l'éclat et la loyauté de leur coloration propre.

Ces tons roux, qui sont si facilement communs et lourds, ont compromis un instant le talent de M. Bonvin. On l'avait supplié de mettre un peu de gris sur sa palette et de tenir un meilleur compte des valeurs et des contrastes. Il y arrive, il y est arrivé. Le *Banc des pauvres* est une excellente peinture; les deux vieilles femmes aux coiffes blanches et aux manteaux noirs, les murailles aux teintes grisâtres sur lesquelles ces figures s'enlèvent en vigueur, la lumière discrète et limpide qui éclaire l'intérieur de la chapelle et baigne doucement les choses, tout cela est finement observé sur la nature, tout cela est intime, juste, savamment écrit. Il se fait donc dans le talent de M. Bonvin des modifications heureuses et nous les constatons avec joie.

Un artiste très-habile aussi au jeu de la lumière dans les intérieurs, c'est M. Armand Leleux. Il n'est pas moins expert dans le choix de ses sujets; ses figures font bien ce qu'elles font, et la conviction qui les anime est tout à fait persuasive. Ce sont de vrais moines franciscains que les deux personnages de la *Confession au couvent*; la *Leçon de dessin*, où l'on voit un jeune clerc dessinant le buste de l'Apollon du Belvédère, sous la conduite d'un abbé qui prend sa tâche au sérieux, est un groupe spirituel et charmant. — Nous aimons aussi les scènes que M. Heilbuth emprunte à la comédie italienne. M. Heilbuth n'a d'abord été qu'un élégant costumier; il peignait, d'après les images et les tableaux du xvi^e siècle, des Vénitiennes vêtues de satin, des gentilshommes en pourpoint de velours. Cet archaïsme lui réussissait peu. Le chemin de Rome a été pour lui le chemin de Damas, et il est persuadé aujourd'hui que, la nature de son talent étant donnée, il peindra mieux ce qu'il a vu que ce qu'il a rêvé. L'exécution n'est pas très-forte chez M. Heilbuth, et quelques-unes de ses figures sont un peu creuses. Mais son pinceau a de l'esprit: le *Cardinal Romain montant dans son carrosse* réunit, autour de son gothique équipage, tout un monde de laquais béats et d'obséquieux serviteurs: l'observation s'y montre très-fine, et, malgré le sentiment comique qui la guide, il n'y a rien là qui dépasse les ironies permises.

La *Veuve* de M. Luminais, les scènes espagnoles de M. Bernardo Fernandez, le *Jour de fête en Bretagne* de M. Adolphe Leleux, la *Fileuse* de M. Sain, et bien d'autres tableaux encore, car les voyageurs foisonnent au Salon, reproduisent, avec un accent de réalité plus ou moins vif, des mœurs et des costumes qui tous les jours tendent à disparaître sous l'influence envahissante de la mode parisienne. Nos paysans du Midi ont aussi trouvé leur peintre dans M. Duverger, qui, ayant fait cette année un

grand effort, a obtenu l'une des médailles libératrices. Le succès qui accueillit jadis M. Édouard Frère semble aujourd'hui promis à M. Duverger. Il y a beaucoup de talent, et ce qui ne gâte rien, un sentiment attendri dans la *Paralytique*, et surtout dans le *Laboureur et ses enfants*, traduction en prose moderne de la fable de La Fontaine. M. Dargelas, qui obtint l'an passé une récompense du même ordre, aurait dû, nous le croyons, redoubler de zèle et exposer un tableau plus significatif et plus important que son *Embuscade*. Quant à M. Brillouin, qui est depuis longtemps sur la brèche et qui n'aurait plus rien à apprendre si ses colorations n'étaient pas trop systématiquement rougeâtres, il arrive au but poursuivi. On voit, par la *Scène de jeu* et par le *Chasseur*, qu'il va de temps à autre demander conseil à nos bons maîtres flamands. Il aime, il comprend les virtuoses de la touche, et il essaye, non sans bonheur, de s'approprier leur libre allure.

Lorsque M. Alfred Stevens nous manque, et c'est malheureusement le cas cette année, les peintres des mœurs élégantes sont quelque peu en désarroi. La *Causerie intime* de M. de Jonghe nous montre deux jeunes femmes qui ont mis, pour échanger leurs confidences, de charmantes robes de mousseline; mais ce tableau ne vaut pas la *Dévotion* de l'an dernier. L'auteur de paysanneries fort goûtées, M. Hédouin, s'est fait cette fois homme du monde, et il a peint, sous un gai rayon de soleil, une *Allée des Tuileries*, à cette heure printanière qu'Alfred de Musset a décrite, lorsque,

Du fond de leur boudoir, les belles indolentes,
Balançant mollement leur tailles nonchalantes,
Sous les vieux marronniers commencent à venir.

Le sombre hiver est fini, et quelle joie de pouvoir quitter le velours et la fourrure pour arborer les robes roses, les robes blanches, les robes lilas, et ces chapeaux légers, fantasques, impossibles, qui, — le bavolet des temps primitifs étant décidément supprimé, — laissent paraître les cheveux noirs ou blonds, trésors trop longtemps cachés, pièges charmants où se prendront les cœurs fragiles! Et comme il n'y a pas de fête sans enfants, les *babies* sont là jouant sur le sable fin de l'allée et mêlant leur gaieté bruyante à la causerie des mères, aux tendres propos des amoureuses. Ce premier sourire du printemps aux Tuileries est bien exprimé dans le tableau de M. Hédouin; mais ses marronniers sont d'une exécution molle et d'une forme trop peu dessinée. J'aurais voulu aussi, dans certaines figures, un trait plus net, pour accentuer les physionomies et pour préciser la grâce.

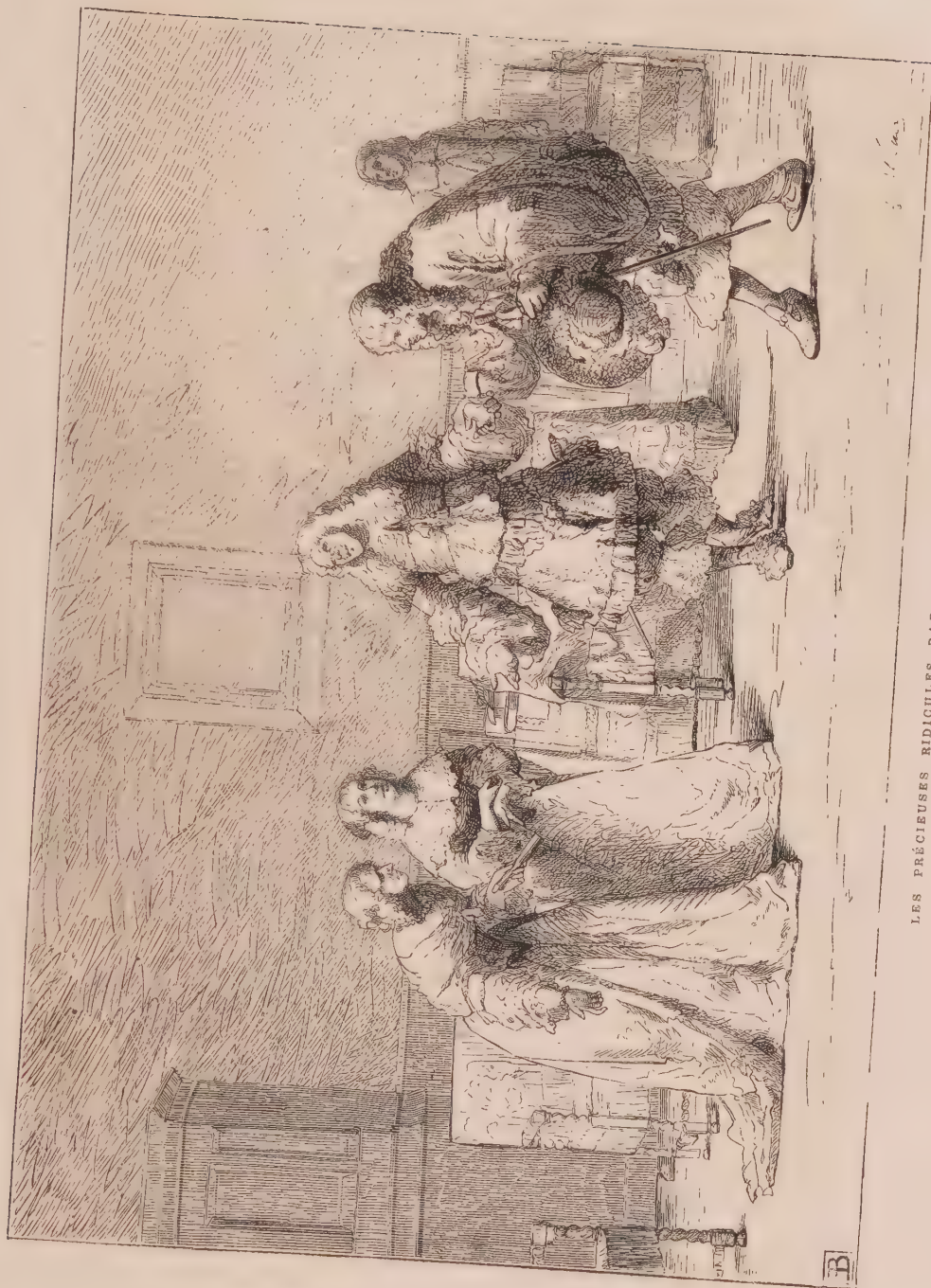
Il n'est pas dans nos traditions de célébrer M. Toulmouche : évidemment notre silence avait tort, et le succès que l'artiste obtient aujourd'hui nous met en demeure de nous expliquer. Le *Fruit défendu* est un tableau très-regardé. Parmi les visiteurs de l'exposition, tel qui, le soir venu, a déjà oublié les toiles les plus savantes, se souvient encore, et se souviendra longtemps de M. Toulmouche. Le choix du sujet est pour beaucoup dans ce résultat. De charmantes jeunes filles, curieuses comme on peut l'être à seize ans, se sont introduites dans la bibliothèque de leur oncle, et là, pendant que l'une d'elles tient la porte close et fait le guet, les autres montent à l'échelle, choisissent le livre dont le titre les inquiète, et lisent, le sourire dans les yeux et sur les lèvres, une galante historiette, un conte plus ou moins déshabillé. Je n'approuve pas ces petites folles; au lieu de demander aux pages défendues la science qui leur manque, elles feraient mieux d'attendre et de laisser à l'amoureux qui viendra la joie de leur enseigner ce qu'elles ignorent. Mais ceci ne nous regarde pas. Les pensionnaires de M. Toulmouche sont charmantes; elles sont vêtues à la mode de demain, et, la bonne faiseuse ayant passé par là, elles seraient habillées pour le plaisir des yeux, si quelque bleu criard ne faisait entendre dans le tableau sa note aigre et stridente. Une autre objection doit être faite. M. Toulmouche, qui peint si proprement, ne sait pas peindre; je veux dire qu'il ne sait pas faire parler son pinceau à l'unisson de sa pensée, qu'il n'a que de la patience où il faudrait de l'esprit, que son travail, toujours pareil, ne tient aucun compte de la différence des choses, et que, lorsqu'on aimerait à lui voir la souplesse, la fermeté et la vaillance d'un Metsu ou d'un Terburg, on ne peut guère reconnaître en lui qu'un Dubuffe maigre, sec, glacé.

M. James Tissot, longtemps enfermé dans le magasin de curiosités de l'archaïsme, commence à sortir quelquefois et à vivre de notre vie. Ne négligeons rien pour hâter sa convalescence. Il y a des détails d'une exécution très-fine dans la *Tentative d'enlèvement*, jolie scène d'un roman du xvi^e siècle; mais nous aimons mieux M. Tissot lorsqu'il peint ce qu'il a vu, ce qu'il a senti. Le double portrait des *Deux Sœurs*, exposé au Salon de 1864, était vraiment une œuvre originale, et nous n'en avons pas oublié le charme étrange. Un peu de cette singularité se retrouve dans le *Printemps* que M. Tissot nous montre cette année. Sur la berge d'un ruisseau dont l'herbe épaisse et drue cache les bords, deux jeunes femmes, l'une en blanc, l'autre en noir, sont assises ou couchées, pendant qu'une petite fille s'appuie nonchalamment contre un tronc d'arbre. Au-dessus de ce groupe, des pommiers, emmêlant leurs branchages, épanouissent leurs fleurs, bouquet d'avril où les blancs jouent avec les

roses. Les honnêtes gens que Théophile Gautier appelle les philistins sont quelque peu révoltés du tableau de M. Tissot, et, pour nous, nous ne sommes pas tout à fait séduit; mais il se trouve que, par hasard sans doute, M. Tissot a traduit en français une peinture du préraphaélite M. Millais, que nous avons vue à Londres en 1862, et qui nous a frappé: *Apple blossoms*, disait le catalogue. En effet, c'étaient les mêmes pom-miers avec leur neige rosée, et ce même gazon vert où jouaient de jeunes filles en fraîches toilettes de printemps. L'idée, malgré ses deux éditions, reste nouvelle, et nous voudrions que le public s'intéressât peu à peu aux audaces de M. Tissot. Malheureusement, dans son tableau du *Printemps*, les figures sont d'un dessin très-lâché et très-sommaire: M. Tissot peint des robes, des chapeaux, des châles, mais il ne met rien dessous; les notes rouges, chantant sur des fonds verts, le ravissent; il se plaît au contraste des blancs et des noirs. Nous aimons aussi ces jolies batailles de la couleur, mais à une condition, c'est qu'elles exprimeront quelque chose.

Ce désir d'intéresser l'âme et de parler à l'esprit n'a jamais été la préoccupation de M. Meissonier. Une fois seulement, dans le tableau qui restera peut-être son chef-d'œuvre, la *Barricade*, il a mêlé à sa peinture un sentiment dramatique. Une habile mise en scène distinguait aussi les *Bravi*, vendus l'autre jour chez M. de Morny. L'un des tableaux que M. Meissonier expose cette année, les *Suites d'une querelle de jeu*, aurait prêté au drame, car les deux gentilshommes que l'artiste nous montre ont discuté la rapière à la main et ils se sont si bien entendus qu'ils gisent tous deux sur le carreau; mais toute émotion est absente de cette petite toile où l'on retrouve, avec les finesses habituelles de la pratique de M. Meissonier, sa manière plus que hardie d'entendre la perspective et son respect modéré pour la loi décolorante des choses placées sur des plans divers. Quelques erreurs analogues déparent le tableau, très-remarquable d'ailleurs, de M. Charles Meissonier, qui débute au Salon avec le portrait de son père dans son atelier. L'influence heureuse d'un enseignement vigoureux est visible dans ce tableau, où tant de charmants détails sont traités avec une habileté précoce. Ce portrait, intime et ressemblant, est une note curieuse dont les biographes de M. Ernest Meissonier se serviront plus tard, et les années ne pourront qu'augmenter le prix de cette toile, si intéressante déjà.

« Mesdames, agréez que je vous présente ce gentilhomme-ci: sur ma parole, il est digne d'être connu de vous. » Ainsi parle le marquis de Mascarille, présentant le vicomte de Jodelet aux précieuses de la comédie. La scène est admirable dans le poète, elle est spirituelle et bien venue



LES PRÉCIEUSES RIDICULES, PAR M. H. VETTER.

dans le tableau de M. H. Vetter, qui connaît les bons endroits et va volontiers puiser ses sujets aux sources inspiratrices. On devine, dans l'attitude et dans le costume de Mascarille et de Jodelet, d'estimables drôles qui ont pris les habits de leurs maîtres et qui seront rossés au dénouement; mais Cathos et Madelon sont sous le charme et elles leur trouvent l'air le plus galant du monde. A côté de M. Vetter, il faudrait placer tous les petits peintres de miniatures, MM. Fauvelet, Plassan, et surtout M. Chavet, qui, cette fois, a renoncé, dans l'un de ses tableaux du moins, aux costumes du XVIII^e siècle, et dont le *Seigneur de la cour d'Élisabeth* a toutes les raisons imaginables d'être satisfait, car il est de bonne maison et il est peint de main d'ouvrier.

Quant à M. Chaplin, ce n'est pas lui qui désertera jamais les modes du temps de Louis XV. Il a beaucoup vécu jadis avec Lemoyne et Natoire, et, sans renoncer au culte du rose, il s'introduit aujourd'hui dans les intérieurs de Chardin. Il y sera fort bien reçu. Et pourtant, il est un peu trop gai pour être tout à fait de la maison. On peut lire dans le livre que deux aimables bénédictins de ce temps-ci, MM. de Goncourt, ont consacré à la *Femme au XVIII^e siècle* des descriptions de costumes qui ne concordent pas complètement avec ceux dont M. Chaplin a vêtu ses petites filles. Dans le monde honnête et intermédiaire auquel elles appartiennent, on ne s'habillait pas de bleu tendre ou de rose vif pour jouer au loto, ou pour bâtir des châteaux de cartes. Chardin, Jaurat et même Charpentier, qui en savent assez long sur ce chapitre, nous apprennent que les robes des femmes, même les robes de soie, affectaient des tons modérés, où les gris jouaient un grand rôle, et qu'elles rappelaient, dans leurs vertueuses nuances, la peau verdissante de l'olive, la coque de la noisette, la feuille du tabac mûri. Alors même que le tissu était broché de fleurs ou d'arabesques, ces ornements couraient sur des fonds jaunis, doucement teintés ou rayés, car il y avait de fins coloristes dans les ateliers de Lyon, et la bourgeoisie aimait les étoffes sages. M. Chaplin a eu le tort d'endimancher Chardin; mais sa petite joueuse de loto a la plus charmante tête du monde, et lorsque les années auront éteint l'éclat un peu trop neuf de leur coloration, on sentira mieux dans les tableaux de M. Chaplin l'agrément des types, la grâce aisée des attitudes, et la piquante liberté du pinceau.

M. Whistler, l'auteur de la *Femme en blanc* dont l'étrangeté frappa tant de bons juges au Salon de 1863 (section des refusés), a eu, cette année, une fantaisie qui n'est pas de notre goût. La *Princesse du pays de la porcelaine* est une étude de costume, et non la représentation d'une figure vivante. Nous n'en saisissons pas bien l'intérêt. Sans doute il y a,

dans l'accord des tons qui constituent ce vêtement, des délicatesses rares, mais le moindre éventail japonais, le moindre paravent chinois, disent bien autre chose à nos yeux et à notre esprit. N'insistons pas : M. Whistler s'est trompé, et nous oublierons sa *Princesse* pour nous rappeler la séduction mystérieuse de sa *Femme en blanc*, les belles harmonies de ses vues de la Tamise, et le vif esprit de ses eaux-fortes.

Mais il est temps, — et peut-être la mesure est-elle déjà dépassée, — d'en finir avec les peintres de genre, les conteurs d'histoiettes, les voyageurs, les rustiques, les costumiers, les réalistes et les chimériques. Dans cet ordre d'idées, toutes les avenues de l'école sont envahies, et le talent, un talent mélangé, mais réel, brille à chaque carrefour. Nous n'avons jamais eu la prétention de signaler tous les tableaux de genre qui contiennent une étincelle, une promesse, un souvenir ; cet inventaire de nos richesses eût pris des proportions infinies. Le nombre chaque jour augmenté de nos peintres d'anecdotes a même quelque chose d'un peu menaçant. La critique s'en est inquiétée cette année, et, par une sévérité inaccoutumée, par des conseils trop sages pour être suivis, elle a essayé d'opposer une digue au flot envahissant. Nous n'entreprendrons pas de rassurer nos maîtres et nos amis. La peinture de genre est dans la loi, dans les fatalités de ce temps. On ne sait pas bien si ce sont nos appartements bourgeois qui sont trop petits ou si c'est l'idéal qui est trop grand, mais il y a antipathie entre nos mœurs actuelles et les œuvres héroïques. Il n'en était pas ainsi autrefois. Un élève de David, qui a laissé plus de traces dans l'histoire des conspirations que dans les annales de l'art, le naïf Topino-Lebrun avait entrepris de peindre le *Siège de Lacédémone* sur une toile de cinquante pieds. On ne lui laissa pas le temps de faire son *Siège*. Son ambition, je l'avoue, était excessive ; d'ailleurs Lacédémone est un peu démodée. On peut donc sourire de la prétention de ce jeune classique et il serait hors de propos de l'imiter. Mais quel courage chez ces artistes du temps passé et quelle ardeur pour les grandes choses ! On n'avait peur alors ni des œuvres gigantesques, ni des sentiments qui exaltent les âmes fières. Nous n'avons plus aujourd'hui ces généreuses audaces ; et, lorsque nous avons peint un fumeur allumant sa pipe, nous croyons avoir tout dit.

V.

La vieille chanson aurait-elle donc raison ? les lauriers sont-ils coupés ? est-il bien vrai que nous n'irons plus au bois ? Les paysagistes ont pour-

tant la prétention de nous y conduire, et il en est quelques-uns encore qui savent le chemin de la forêt sacrée. Laissons-nous guider par le plus illustre, par le plus jeune d'entre eux, M. Corot. Il est de ceux qui croient que le sentiment est indispensable à l'interprétation de la nature, il professe cette théorie, que celui-là seul qui est poète peut mériter le nom de paysagiste. Aussi la poésie répand-elle sur ses moindres toiles comme une atmosphère tour à tour sereine ou mélancolique, radieuse ou voilée, selon l'impression que l'artiste veut éveiller dans notre âme. Par les idées qu'il évoque, par l'horizon qu'il embrasse, par l'enchantement dont il a le secret, M. Corot touche directement au grand art, et c'est pour cela sans doute qu'il n'a pas obtenu, au scrutin du 1^{er} mai, la médaille d'honneur à laquelle une intelligente minorité avait songé pour lui. M. Corot n'a pas besoin d'ailleurs de ces vulgaires récompenses : les joies du travail lui suffisent, et il a, je suppose, au fond du cœur l'inaltérable sérénité de l'homme qui est parvenu à exprimer son rêve. Les deux tableaux de cette année, le *Matin* et le *Souvenir des environs du lac de Nemi*, ne sont que des couplets nouveaux ajoutés à l'heureuse chanson qu'il chante depuis tant d'années et que nous ne nous lasserons jamais d'entendre. Aucun paysage n'est, autant que le *Matin*, frais, tendre, baigné d'aurore ; rien n'est poétique comme le *Lac de Nemi*, car M. Corot est le peintre des eaux tranquilles et dormantes, des grands horizons pâles, des ciels voilés, des bois sommeillants, des crépuscules attiédés. Dans ce tableau où le prestige de l'imagination s'ajoute au charme de la nature, le fin coloriste a été plus sobre que jamais, se contentant de varier les nuances analogues, d'opposer les valeurs les unes aux autres et de faire jouer, comme Molière l'a si bien dit :

« La fierté de l'obscur sur la douceur du clair. »

De là ces harmonies soutenues et vraiment musicales, ces unités, qui, dans la note légère ou dans la note grave, sont toujours si complètes et si puissantes. Mais nous avons essayé jadis de rendre à M. Corot la justice qui lui est due et d'expliquer l'inexplicable⁴. Il n'est pas utile d'y revenir : le charme que les paysages de M. Corot avaient jadis, ils l'ont encore, ils l'auront toujours.

M. Daubigny est aussi de ceux qui mêlent à leur œuvre un sentiment personnel. Il s'est un peu modifié depuis quelques années, et l'étude de cette transformation ne serait pas sans intérêt. Les amateurs qui en sont

4. Voir une étude sur M. Corot, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1^{er} novembre 1861.



LE LAC DE NÉMI, PAR M. COEUV.

restés à ses *Bords de l'Oise*, à ses paysages verts, frais, et d'une vérité si facile à comprendre, sont peut-être un peu déroutés par la manière relativement violente, heurtée, lâchée, qu'il a adoptée aujourd'hui. C'est le même artiste pourtant, mais il devient de plus en plus libre et émancipé. L'évolution qu'accomplit M. Daubigny est celle-là même qui a marqué la carrière de beaucoup de grands maîtres, de Rembrandt, par exemple. C'est là une loi commune : on monte de la *Leçon d'anatomie* aux *Syndics des Marchands drapiers*; on va, toute proportion gardée, de la *Moisson* du Salon de 1852 à l'*Effet de lune* de l'exposition actuelle. Dans la phase nouvelle de son talent, M. Daubigny sacrifie le rendu du détail à l'aspect saisissant des grands ensembles; il frappe plus fort, et nous croyons qu'il n'a pas cessé de frapper juste. Des terrains voilés d'ombre, une chaumière d'où s'échappe la spirale montante d'une fumée, un ciel houleux, tourmenté, sinistre, où de blancs nuages éclairés par la lune roulent confusément sur un fond presque noir, tel est le tableau de M. Daubigny. Le charmant peintre de la nuit, A. Vander-Neer, s'étonnerait peut-être de ces violences; mais Rubens les comprendrait, et Rembrandt aussi, lui qui a fait peser sur les plaines endormies des ciels si chargés de tristesses et d'orages.

C'est encore par le sentiment que M. Paul Huet garde le rang qu'il a conquis dans les anciennes luttes romantiques. Il a aussi conservé de ces temps écoulés le goût des colorations vigoureuses; il est de ceux que Constable a charmés, et, comme un contemporain de Delacroix, il a le don, aujourd'hui si rare, de saisir les choses par leur aspect violent. Le grand tableau de M. Paul Huet, le *Gave*, nous montre un torrent débordé qui, au fond d'une plantureuse vallée, roule son flot plein d'écume. A droite, de grands arbres héroïques protègent de leur ombre une prairie où paissent quelques vaches. Ce tableau, où les détails sont lâchés et sommaires, où tout est sacrifié à l'effet d'ensemble, est, à vrai dire, comme un grand décor somptueux, riche, exalté dans le sens du drame. L'inspiration a passé par là.

Et telle est la variété infinie de la nature, que, pour ceux qui savent voir, elle se prête à la traduction de tous les sentiments, à l'expression de tous les rêves. M. Blin en a d'abord compris les mélancolies. Il s'est fait connaître, il s'est fait aimer par de grands paysages solitaires, des ciels gris voilés de tristesses, de larges plaines semées de fondrières et de flaques d'eau. Il y avait dans sa manière quelque trace de système, et peut-être lui avons-nous reproché jadis la monotonie de ses horizons désolés. Une transformation s'est faite chez M. Blin : son talent se réveille et s'égayé dans le *Vieux Moulin à Guildo*, une page heureuse



18

EFFET DE LUNE, PAR M. DAUBIGNY.

Daubigny.

où le soleil sourit sur les verdure, où l'eau court frissonnante et vive, où l'élément pittoresque se complique de la figure humaine. A ce paysage si bien venu, nous préférons toutefois le *Soir d'été en Sologne*, qui a tout le charme d'une étude directement inspirée par la nature et toute la poésie d'une œuvre longtemps cherchée et caressée. Ce paysage, que la plume ne saurait décrire, — car qu'est-ce autre chose qu'un étang bordé de roseaux et entouré d'une ceinture boisée? — ce paysage est d'une simplicité, d'une unité admirable. C'est l'heure où le soir prend doucement possession de la plaine, l'assoupit comme une mère qui endort son enfant, et fait taire peu à peu tous les bruits et toutes les couleurs. Il ne reste plus que le silence, les tonalités crépusculaires, le sommeil recueilli : la poésie veille seule dans cette campagne calmée, où l'on croit entendre la paisible respiration des choses.

Un paysagiste imprévu se révèle cette année. Nous n'avons eu que trop d'occasions d'être sévère pour M. Hébert : dans ses portraits, d'un dessin si vague et d'une exécution si molle, dans ses figures d'Italiennes dont l'afféterie sentimentale ne pouvait faire oublier l'inconsistance et la chimère, nous avons vu le malaise d'un talent troublé et presque menacé d'éthisie. Mais la nature est l'éternel remède, et respirer un jour le grand air, c'est recommencer à vivre. Le *Banc de pierre* n'est pas un tableau, mais c'est une étude si loyale et si vraie, qu'elle intéressera tous ceux qui ont couru dans l'herbe humide, tous ceux qui ont rêvé sous les grands chênes. L'histoire est simple et touchante : pour songer à son aise, pour asseoir le promeneur fatigué, un homme de la génération disparue a fait placer au coin d'un bois un banc de pierre savamment taillé; mais il est mort, ce rêveur bienveillant; ses héritiers ont cessé de visiter l'allée mystérieuse; le temps a poursuivi son lent travail de destruction, le banc commence à disparaître sous un vêtement de mousse et de lichen, et la nature, maîtresse du bois solitaire, a pris possession de ce débris d'une œuvre humaine, elle l'enveloppe de ses végétations folles, elle étend sur la pierre jadis polie ses belles taches verdissantes et rugueuses. Si les amoureux qui, assis autrefois sur ce banc, y ont murmuré dans un baiser le mot suprême, venaient y chercher le souvenir du passé, ils pourraient dire avec le poète :

Que peu de temps suffit pour changer toutes choses !
 Nature au front serein, comme vous oubliez !
 Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
 Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés !

Dans le paysage de M. Hébert, un rayon de soleil fait sourire la ruine et



VIEUX MOULIN A GUILDO, PAR M. ELIN.

ajoute son ironie aux tristesses de la vieille pierre abandonnée. Le sentiment est délicat, l'exécution est fine, résolue, curieusement adroite. Ce petit tableau, où éclate un intelligent amour de la vérité, comptera dans l'œuvre de M. Hébert.

On nous pardonnera de ne pas décrire l'un après l'autre tous les paysages que nous avons remarqués dans nos promenades au Salon. Bien que là, comme ailleurs, les vrais maîtres, j'entends les génies initiateurs et personnels, soient rares, il y a toute une armée de peintres éprouvés ou de nouveaux venus qui savent exprimer un aspect de la nature et toucher sur ce grand clavier la note sereine ou émouvante. Quoique moins heureux que l'an passé, M. Cabat reste fidèle à la poésie des solitudes; M. Guiaud, qu'on avait un peu oublié, se rappelle au souvenir de la critique par son *Bois d'oliviers près de Monaco*; M. Nazon, toujours plein d'harmonie et de lumière, nous ramène à ces rives du Tarn dont il comprend si bien la sérénité; MM. Imer, Belly, Charles Jacque, Appian, ont fait un effort nouveau. Un des refusés de 1863, M. Lansyer, obtient aujourd'hui une médaille, et nous félicitons le jury d'avoir mis tant d'empressement à réparer l'injustice commise il y a deux ans; M. Jules Masure, qui n'était pas non plus parmi les favoris du jury académique, et dont le talent est d'ailleurs fort inégal, expose des vues de la Méditerranée baignées d'une lumière radieuse et vraie. M. de Groiseilliez, dont les paysages, insuffisamment variés, présentent presque toujours des combinaisons de blancs grisâtres et de verts éteints, rend bien les campagnes poudreuses du Midi, où la grande lumière dévore les colorations. Dans ses *Moutons au repos*, dans sa *Récolte des citrouilles*, M. Chabry trahit encore quelque inexpérience; mais il a un sentiment délicat de la nature, et nous ne pouvons que lui conseiller, avec le travail, qui rendra son pinceau plus léger, l'audace qui achèvera de le délivrer. Son compatriote, M. Chaigneau, dont le talent mûrit chaque jour, aurait peut-être besoin d'un conseil amical. Il est allé planter sa tente à Barbizon; il vit dans la grande forêt d'où sont sortis tant de peintres excellents; il comprend l'austère poésie des bois dépouillés et des roches grises; mais lorsqu'il introduit des vaches dans son paysage, il devrait, dût-il tricher un peu, en accentuer d'un pinceau plus vaillant les formes et les couleurs. La nature du Nord, les fraîcheurs de ses ruisseaux, la végétation plantureuse de ses arbres trouvent un interprète exercé dans M. Édouard Reynart, le savant conservateur du musée de Lille. Quant à M. César de Cock, il a quitté cette fois ses prairies flamandes pour les pâturages de la Normandie; ses tableaux sont lumineux et charmants; mais ne dirait-on pas que, pour faire mentir le mot



CARREFOUR AU CAIRE, PAR M. MOUCHOT.

fameux, il ait emporté sa patrie à la semelle de ses souliers, car sa Normandie, d'un vert trop tendre, ressemble aux environs de Gand. M. Jeanron n'a pas le même reproche à se faire : transporté des dunes blondes de Boulogne au bord de la Méditerranée, il commence à prendre l'accent provençal ; directeur du musée et de l'école de Marseille, il a trouvé dans ces fonctions nouvelles une raison de plus de se montrer peintre : par sa *Vue de Notre-Dame-de-la-Garde et du château d'I*, par la substantielle brochure qu'il a récemment publiée (*De l'Art de la Peinture*), il donne à ses élèves l'exemple et le conseil.

Nous ne pouvons suivre tous les voyageurs dans leurs excursions lointaines. Mais il faut dire que M. Français est le mieux inspiré des topographes dans ses *Nouvelles fouilles de Pompéi* ; que M. Anastasi, devenu Italien, a représenté le *Forum* baigné des chaudes vapeurs d'un soleil couchant ; que M. Saint-François a étudié, dans l'étrangeté de leur aspect, les vieux sapins de la forêt Noire ; que M. Ziem, spirituel et scintillant, demeure fidèle à Venise ; enfin que l'Égypte, déjà si bien racontée par M. Berchère, a trouvé en M. Mouchot un nouvel historien. La *Vue de l'île de Philæ* est pleine d'unité, de poésie, de silence ; le *Carrefour au Caire*, dont nous donnons la gravure, nous rappelle les plus charmantes pages des *Scènes de la Vie orientale* de Gérard de Nerval : c'est bien là, dans sa couleur et dans sa lumière, le vivant aspect de ces rues où la fellah passe en portant sur sa tête sa corbeille ou sa cruche, où les âniers se disputent, où le chameau dessine sur l'architecture sa silhouette singulière. M. Mouchot a peint simplement et avec esprit l'amusant spectacle qu'on rencontre à chaque pas dans la ville égyptienne.

Existe-t-il encore des peintres de marines ? M. Gudin ne néglige rien pour prouver qu'il n'y en a plus, et ses œuvres sembleraient lui donner raison. Son vaisseau, si fin voilier jadis, sombre au milieu d'un feu d'artifice. Mais s'il disparaît, d'autres restent à flot. Le « général de la mer Océane, » pour parler comme don Salluste, est aujourd'hui M. Eugène Isabey, artiste peut-être trop habile, un peu fantasque, et jeune comme il y a vingt ans. Le *Naufrage de l'Emily* rappelle, par la fougue de l'exécution, la liberté de la touche, l'esprit de détail, les temps heureux de sa manière. Le trois-mâts anglais, désarmé, perdu, roulé sur le flot furieux comme une gigantesque épave, laisse peu à peu tomber à la mer ses derniers passagers, ses derniers matelots. Suspendus à des cordages, ils se balancent en grappes humaines au-dessus du gouffre qui les attend. M. Isabey a traité ce terrible sujet avec sa longue expérience des choses de la mer, et il a mis dans l'exécution une verve des plus brillantes, une sorte de bonne humeur. Il excelle à peindre des naufrages gais.



INTÉRIEUR D'ÉTABLE, PAR M. SERVIN

Il nous faut ici écrire un nom nouveau. Nous ne connaissions pas M. Claude Monet, l'auteur de la *Pointe de la Hève* et de l'*Embouchure de la Seine à Honfleur*. Ce sont là, croyons-nous, des œuvres de début, et il y manque cette finesse qu'on n'obtient qu'au prix d'une longue étude; mais le goût des colorations harmonieuses dans le jeu des tons analogues, le sentiment des valeurs, l'aspect saisissant de l'ensemble, une manière hardie de voir les choses et de s'imposer à l'attention du spectateur, ce sont là des qualités que M. Monet possède déjà à un haut degré. Son *Embouchure de la Seine* nous a brusquement arrêté au passage, et nous ne l'oublierons plus. Nous voilà intéressé désormais à suivre dans ses futures tentatives ce mariniste sincère.

Il y a parmi les peintres d'architecture quelque trace de lassitude. Le Hollandais M. C. Springer ne paraît pas vouloir faire oublier Van der Heyden. Mais M. Dauzats est toujours habile, et sa *Porte Saint-Martin*, quoique un peu pâle dans sa gamme adoucie, est une représentation fidèle de ce coin du vieux Paris. Le tableau de M. Van Moer, l'*Intérieur de l'église de Sainte-Marie de Belem*, déjà exposé à Bruxelles en 1863, est comme un grand décor d'opéra; la lumière y court largement, et l'effet est juste dans son opulent parti pris.

Pour ce qui touche les peintres d'animaux, quelques paroles devront suffire. Là aussi cependant le talent abonde et s'affirme de toutes parts. L'*Intérieur d'une étable dans la Brie*, par M. Servin, est un des meilleurs tableaux de ce genre difficile. Nous avons conservé un bon souvenir de M. Servin. Dès 1857, il exposait sous le titre : les *Épierreurs des champs*, un paysage d'une vérité très frappante; depuis lors, il a fait dans l'exécution de grands progrès, et les vaches qu'il introduit dans son étable, les humbles ustensiles qui en garnissent les murailles, les poules qui picorent gaiement sur le fumier, sont traités avec largeur, dans un sentiment exact de la forme et du *grain* de chaque chose. Des demi-teintes tour à tour voilées ou pénétrées de lumière sous l'action du rayon extérieur entourent les objets et les animaux et les enveloppent d'une atmosphère transparente. Dire que le tableau de M. Servin fait songer aux œuvres de certains maîtres hollandais, ce ne sera pas en faire un médiocre éloge.

M. Philippe Rousseau s'est attiré quelquefois une étrange querelle : on lui a reproché, et non sans raison, d'être trop amusant. Toujours attentif au choix de ses sujets, il a volontiers cherché l'esprit, et, pour peu qu'on l'en eût prié, il aurait fait de la vie des animaux une comédie en cent actes divers. Un élément littéraire, railleur, se mêlait à sa peinture, où l'accessoire a parfois déclaré la guerre au principal. Le tableau



CHACUN POUR SOI, PAR M. PHILIPPE ROUSSEAU.

de cette année, *Chacun pour soi*, est conçu dans un sentiment plus simple. Affamée ou seulement gourmande, une chienne s'est précipitée sur une corbeille qui contient les reliefs d'un dîner succulent; elle explore de sa langue rose les profondeurs des plats mal essuyés: et, tandis qu'elle travaille avec un si beau zèle, ses petits, non moins avides que leur mère, se suspendent à sa mamelle gonflée. Le groupe s'arrange bien; les détails sont traités largement; l'idée est traduite de la bonne façon. M. Philippe Rousseau expose aussi un dessus de table à la Chardin; ses fruits sont d'un ton vif et franc; ils gagneraient, et nous avons pour nous l'opinion de Diderot et de Chardin lui-même, à être plus enveloppés et mieux rattachés les uns aux autres par des rappels et des assonnances.

Un maître expert dans la peinture des animaux est l'artiste autrichien M. Otto von Thoren. Ses *Voleurs de chevaux*, ses *Voleurs de bœufs*, lui ont conquis cette année une médaille depuis longtemps méritée. On a pu le voir à l'exposition internationale de Londres, M. Otto von Thoren est tout simplement le meilleur peintre de son pays. Il traite à la fois, et dans une juste harmonie, la figure, l'animal, le paysage. Dans l'un comme dans l'autre de ses derniers tableaux, des maraudeurs hongrois, profitant des ombres du soir, viennent voler ici des chevaux, là des bœufs: tout s'enchaîne et se tient dans ces scènes nocturnes où le caractère des races est d'ailleurs si bien observé: M. von Thoren possède par-dessus tout le don de l'unité.

Le *Verger* et la *Ferme* rose de M. A. Verwée, les *Intérieurs d'écurie* de M. Van Kuyck, les *Moutons dans la plaine* de M. Brendel, et bien d'autres tableaux que nous pourrions dire, montrent combien les peintres d'animaux sont restés habiles en Flandre, combien ils le sont devenus en Allemagne. M. Auguste Schenck, qui nous vient du duché de Holstein, s'est fait une éducation française, quoiqu'il y ait encore dans son pinceau un peu de mollesse et une exagération de douceur. Le premier principe de la charte des animaliers, c'est qu'il ne faut pas peindre comme M. Verboeckhoven: M. Schenck le comprend, et il ne lui manque qu'un peu plus d'accent pour réussir tout à fait dans le genre qu'il a choisi. Le *Réveil* groupe au bord de la mer un troupeau de moutons et d'agneaux qui, aux premières caresses du jour, sortent doucement de leur rêve, s'agitent avec un frémissement de volupté inconsciente et jettent dans l'air ce bêlement joyeux qui est la prière de l'animal. Tout cela est observé finement et saisi dans le sens vrai des formes et des attitudes. M. Jules Héreau est aussi un berger de la bonne école; il n'est pas sans affinité avec le maître que nous avons perdu récemment, Constant Troyon; mais ses moutons lui échappent quelquefois pour aller se rouler



LE RÉVEIL, PAR M. SCHENCK.

dans la boue : son troupeau, plein de noirceurs fâcheuses, a un peu l'air de sortir d'une écritoire.

Il resterait à parler des peintres de la « vie tranquille, » *still life*, comme disent les aimables ennemis de M. le marquis de Boissy. Les tableaux de ce genre sont fort nombreux au Salon : comme il n'est pas nécessaire d'avoir longtemps dessiné à l'Académie pour peindre sur un coin de table un chaudron, un chandelier et une botte de radis, les femmes réussissent assez bien dans cette peinture de ménage. M^{lle} Berthe Morisot y apporte vraiment beaucoup de franchise, avec un délicat sentiment de la couleur et de la lumière. Quant à M. Blaise Desgoffe, dont le talent n'est pas contestable d'ailleurs, nous ne voudrions pas le voir s'endormir sur son succès. A ses représentations d'objets d'art, de vases de cristal ou d'onyx, d'étoffes et d'orfèvreries, il a eu l'ambition d'ajouter la peinture des fruits. Nous croyons qu'il y réussit beaucoup moins. L'habitude de peindre des choses mortes a déjà compromis la sincérité de son pinceau : M. Desgoffe peint des abricots ou des prunes comme il peindrait des billes d'ivoire ou de marbre ; ses raisins ont le luisant du verre, et on ne pourrait les porter à la bouche sans se briser les dents, sans se couper les lèvres. Ce système est intolérable. Malgré tout son talent, M. Desgoffe ne veut pas croire qu'il y a dans le fruit une étincelle latente de la vie universelle ; il a tort : en ce genre de peinture, un peu de panthéisme fait grand bien.

VI.

Ainsi ce Salon de 1865, qui, au jugement des critiques moroses, était si pauvre et si vide, abonde au contraire en œuvres distinguées, curieuses, dignes de la discussion et de l'étude. Le temps est passé des efforts héroïques, je le reconnais et je le déplore ; mais s'écrier que l'art est perdu, que les dieux sont partis, que le grand Pan est mort, ce serait exagérer la mélancolie et prendre hors de propos des attitudes élégiaques. Même dans le département des dessins, des pastels, des aquarelles, il y a des morceaux de haut goût. Pour nous, nous prenons tout à fait au sérieux la *Lydé* de M. Pollet. C'est la jeune fille dont André Chénier nous a raconté l'histoire : frappée en plein cœur par la flèche d'Éros, elle a couru follement les prés et les halliers, à la poursuite de l'amant qui la fuit. Haletante, elle est tombée sur le gazon ;

Mon pied blanc sous la ronce est devenu vermeil,

dit-elle dans l'idylle amoureuse. Lydé a perdu un peu son caractère

grec dans la traduction que M. Pollet nous donne : sa jeune fille a plus de santé que de style ; mais le dessin de cette figure nue est savant, souple, inspiré par une longue étude de la nature vivante. Il est impossible, surtout si l'on tient compte des ressources limitées de l'aquarelle, de modeler plus grassement et avec une morbidesse plus palpitante les chairs rosées d'une femme au milieu des verdurees d'un frais paysage. — Le portrait exposé par M. Pollet est aussi une œuvre des plus distinguées.

Dans une page sérieuse et savamment exécutée, M. Brandon a reproduit les peintures murales dont il a décoré l'oratoire de Sainte-Brigitte à Rome. Nous ne connaissons pas l'œuvre originale, mais à en juger par l'aquarelle, qui en est, dit-on, la fidèle copie, M. Brandon pourra devenir un de nos bons peintres de sujets religieux. Ce grand travail lui a mérité une médaille, car il n'y a pas à tenir compte, je suppose, du lourd petit tableau qu'il a exposé sous le titre du *Dimanche de la plèbe romaine*. — Graveur, dessinateur et peintre au besoin, M. Gaillard continue avec succès la reproduction, si libre et pourtant si exacte, des figures décoratives de Pompeï. Sa *Joueuse d'osselets*, d'après le fragment conservé au Musée de Naples, est un fac-simile tout à fait réussi. Un artiste allemand, M. Schultz, a peint à la gouache, pour l'*Arundel society*, une merveille qu'on ne cesse pas d'admirer, l'*Adoration des Mages* de Memling. Nous avons remarqué aussi, dans des genres divers, les paysages italiens de M. Harpignies, sobres et harmonieux comme des Corot, le *Silène* de M. C. Nanteuil, les perspectives puissamment colorées de M. Cassagne, le *Chemin creux* de M. Bellangé, toujours habile aux choses militaires, et les fleurs, si finement gouachées, dont M. Reignier a entouré le portrait d'une jeune fille.

Les pastels sont en grand nombre : le plus remarquable, à notre avis, est la *Vue du pont du Gard*, par M. Lanoue. On ne peut rien voir de plus vigoureux et de mieux accentué. M. Lanoue qui, à son retour de Rome, avait eu un moment de somnolence, s'insurge contre son passé et semble rajeunir à chaque exposition.

Le fusain, qui revient à la mode, a des maîtres d'une habileté sans égale. Aux noms de MM. Appian et Gaucherel, que nous avons déjà eu l'occasion d'écrire bien des fois, s'ajoute celui de M. A. Dubouché, un paysagiste de la bonne race : il y a, dans la *Charente à Jarnac*, un grand sentiment de la lumière et toute la force d'un crayon savant et résolu.

M. Bida, on le sait, a entrepris une œuvre de longue haleine. Il illustre la Bible, et, à peine achevés, ses dessins sont confiés à d'habiles graveurs qui les traduisent sur le cuivre. Le moment n'est pas venu encore

de juger ce grand travail qu'il faudrait pouvoir apprécier dans son ensemble. M. Bida nous montre en attendant deux pages du livre qu'il prépare, le *Départ de l'Enfant prodigue* et la traduction du mot évangélique : *Paix à cette maison*. Le soin, la conscience, la finesse du détail, la perfection du rendu, sont des qualités qu'il serait oiseux de signaler chez M. Bida. Justice lui est rendue sous ce rapport, et par tout le monde. Nous avons autrefois accusé son crayon d'un peu de maigreur ; mais nous n'insistons pas ; ce défaut est amplement racheté par le goût, constamment nouveau, de la composition, la vérité des attitudes, le caractère oriental des types.

Les miniaturistes se partagent toujours en deux écoles. M. Maxime David reste fidèle aux anciennes méthodes, et aussi M. John Nimmo, qui, dans un excellent portrait de vieillard, se montre le disciple intelligent de M. Meuret. M^{lle} Eugénie Morin, si justement récompensée l'an dernier, s'en tient à l'esprit, à la coquetterie, à la grâce. Ce sont de charmants portraits que les siens, des portraits lavés d'une main légère et qui se plaît à toutes les témérités. M^{lle} W. Bost cherche aussi, et peut-être un peu trop, la couleur souriante et le charme. Ses portraits ressemblent, non à des étoffes, comme l'a dit le dur critique Bertall, mais à des fleurs.

Un art qui, aux mauvais jours de l'histoire de notre école, avait semblé s'effacer ou disparaître, la peinture sur émail, s'affirme aujourd'hui avec un éclat du meilleur augure. M. Alfred Meyer, qui y est fort habile, ferait peut-être mieux d'inventer lui-même ses modèles que de les demander à M. Émile Lévy. La *Diane* qu'il a reproduite d'après le carton de ce grand prix de Rome est prodigieusement maniérée et disgracieuse ; le choix des tons est également malheureux, et c'est là une fâcheuse aventure, car M. Meyer n'ignore aucune des finesses de son métier d'émailleur. L'*Angélique et Médor*, de M. Lepec, est un groupe précieusement dessiné et d'une rare perfection calligraphique ; mais l'Angélique est d'un violet désagréable, et d'ailleurs le caractère décoratif, si important ici, manque absolument à son œuvre.

Dans les belles leçons que M. F. de Lasteyrie nous a faites cet hiver à l'*Union centrale des Arts*, le savant professeur nous a appris à distinguer et à dater les ouvrages des peintres verriers du moyen âge et de la Renaissance d'après le caractère plus ou moins ornemental qu'ils présentent. Ce sont, dans cet art spécial, les œuvres les plus anciennes qui sont les meilleures : dès que le soin du détail, la perfection du dessin, la recherche de la réalité, se substituent aux grands effets d'ensemble, la décadence se produit aussitôt. Il en est de même dans l'histoire de la peinture sur émail. Les artistes qui crurent perfectionner le métier le

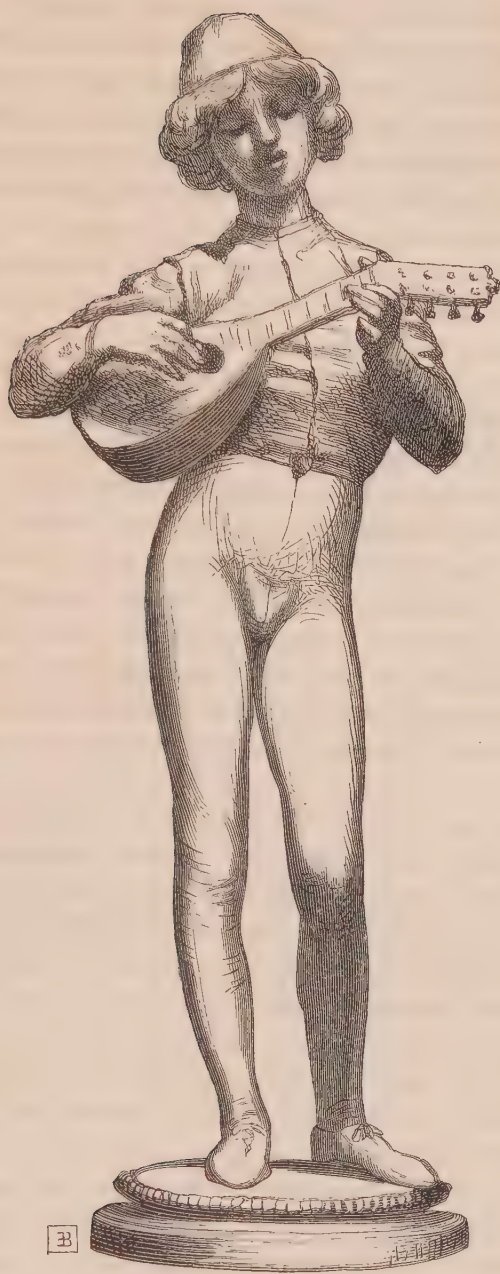
perdirent ; et si cet art doit renaître aujourd'hui, c'est parce qu'on a compris qu'il est essentiellement monumental. Ces doctrines sont celles de M. Claudius Popelin, et c'est pour cela que ses émaux ont tant de prix. Il dessine lui-même ses cartons, il combine les formes et les styles, il sait quelles colorations conviennent aux types choisis, et le mot *invenit* qu'il inscrit sur ses œuvres, n'est que l'exacte traduction d'un fait réel. Ses portraits, hardiment poussés dans le sens du caractère, ses figures allégoriques, d'un sentiment si italien, s'enchaînent dans l'ébène avec un art consommé. L'émail, ou plutôt la série d'émaux que M. Popelin dédie à la Renaissance des lettres est un noble travail qui satisfait à la fois le regard par son aspect décoratif, et l'esprit par sa signification morale. Eh quoi ! il y a donc encore aujourd'hui un artiste qui se souvient du passé et qui glorifie l'heure enchantée où, au sortir d'une longue nuit, l'aurore blanche et rose se leva pour l'intelligence humaine ! Ils sont tous là, ces bons ouvriers du premier jour, Pic de la Mirandole, qui savait tout, Henri Estienne, qui aurait inventé le grec, si les muses d'Hésiode et d'Homère ne l'avaient parlé avant lui, Alde, qui fit de si beaux livres, Érasme, qui affirma la liberté de l'esprit, et jusqu'à maître Rabelais, qui eut recours au sourire pour nous apprendre à penser. Dans le cadre de M. Popelin, les portraits de ces grands hommes s'entourent de figures symboliques qui précisent, en l'élargissant, l'hommage que l'ingénieux artiste a voulu rendre aux initiateurs que nous aimons. Au point de vue spécial de la peinture sur émail, l'œuvre est excellente. Je remarque toutefois, en tenant compte du procédé et de ses exigences, que les carnations blanchâtres des portraits laissent, çà et là, transparaître le fond noir, et que les figures perdent ainsi un peu de leur sérénité et de leur ampleur. Mais cette imperfection, si c'en est une, ne se produit que dans les camaïeux ; partout où M. Popelin joue avec la couleur, avec les verts, avec les violets, avec les bruns ardents, en un mot, dans toute la partie ornementale, il est puissant, riche, irréprochable. Ainsi, l'émail nous est rendu, et si nous avons, dans tous les genres, des artistes comme M. Popelin, nous pourrions, nous aussi, élever notre monument votif et le consacrer aux arts renaissants.

VII.

L'heure de cette renaissance ne semble pas venue encore pour la sculpture. La monotonie des sujets que traitent nos statuaires accuse chez eux une somnolence persistante, une parfaite stérilité d'imagination.

Aujourd'hui comme hier, une jeune fille en conférence avec une colombe, un enfant piqué par un serpent, un gladiateur tombant dans l'arène, le soldat de Marathon qu'on croyait mort, et qui ressuscite sous un autre nom, des bergères, des saisons, des muses, des allégories qui ont vieilli sous le harnais, voilà ce que nos sculpteurs nous montrent le plus volontiers. Quelques bustes, des statues de saints pour nos églises, et de grands hommes pour nos places publiques, complètent nos expositions, qui se suivent et se ressemblent. Sans doute, le champ n'est pas infini pour la sculpture, qui a besoin de la personnalité humaine dans sa parure radieuse, c'est-à-dire dans sa nudité. Mais, lorsqu'un cercle est trop étroit ; quand on en a fait cent fois le tour, ce qu'il y a de mieux à faire, c'est d'en sortir.

L'inquiétude du nouveau, cherché en dehors des voies académiques, est évidemment au premier rang des préoccupations de M. Paul Dubois. Or, on l'a dit il y a longtemps, quoi de plus nouveau que ce qui est oublié ? Une promenade en Italie est, sous ce rapport, pleine de révélations. C'est là que M. Dubois a trouvé le motif de son *Narcisse* exposé en 1863 avec un succès auquel nous avons joint notre applaudissement sympathique. M. Dubois a eu le bonheur de ne pas traverser l'ancienne école des Beaux-Arts ; au sortir de l'atelier de Toussaint, il est entré en communion directe avec les maîtres, et personne ne lui a dit que le style est l'effacement du caractère, le dépouillement de l'originalité personnelle. Aussi a-t-il pu étudier, sans parti pris, Donatello, Verrocchio et tous ces grands inventeurs de la seconde moitié du x^v^e siècle, qui ont mis, dans le bronze ou dans le marbre, une si farouche élégance, une émotion si éternellement humaine. Par cela même qu'il arrivait sans système préconçu devant ces œuvres souveraines, il en a senti le charme profond. La nouvelle statue de M. Paul Dubois, le *Chanteur florentin*, porte la trace de cette libre étude. Debout, le corps quelque peu infléchi, il tient la mandoline dont il fait vibrer doucement les cordes, et la tête légèrement rejetée en arrière, les lèvres ouvertes, il chante, attentif à sa propre chanson, bercé par une musique qui, parce qu'elle exprime sa pensée, semble meilleure que toute autre à son oreille complaisante ; c'est un garçon de quinze ans, un enfant par la gracilité des membres et la sveltesse du corps, mais déjà mûr pour l'art et bientôt pour l'amour. Le petit bonnet florentin ne couvre qu'en partie son abondante chevelure ; son pourpoint et son haut de chausses se moulent étroitement sur son torse et sur ses jambes ; le vêtement, si simple qu'il existe à peine, épouse les formes du jeune chanteur, et donne à cette statue habillée le charme d'une figure nue. C'est ainsi qu'on aime à se représenter



CHANTEUR FLORENTIN, PAR M. PAUL DUBOIS.

Masaccio, ou tout au moins les modèles qui ont posé pour lui alors qu'il peignait, à l'église des Carmes, la chapelle des Brancacci. Et, en effet, le petit chanteur de M. Dubois semble descendu de la fresque émouvante et je ne doute pas que le jeune artiste ne se soit inspiré du sentiment du vieux maître. Sa statue est d'une parfaite unité; la tête, mélange heureux de rusticité et de finesse, est bien celle d'un florentin des temps glorieux; le corps, souple et nerveux, est plein de jeunesse et d'élégance. M. Dubois a dit dans cette figure tout ce qu'il voulait dire, et ce résultat nous paraît considérable, en des jours où tant d'artistes, habiles d'ailleurs, ont toutes les peines du monde à exprimer la moitié de leur pensée. Le *Narcisse* pouvait n'être qu'une heureuse rencontre; mais le *Chanteur florentin* est une œuvre raisonnée et voulue; dès aujourd'hui, M. Dubois devient l'une des espérances de la sculpture moderne.

L'habileté de M. Gumery nous était depuis longtemps connue; mais il vient de faire un grand pas en avant. La *Science* et la *Jurisprudence* sont deux figures de bronze qui doivent s'asseoir au pied du monument que la ville de Chambéry se propose d'élever au président Favre. Elles présentent dans leurs lignes générales, dans la solennité de leurs attitudes recueillies, un grand aspect décoratif, et, quand elles seront en place, elles produiront, on peut le prédire, le meilleur effet. Ces figures sont d'ailleurs d'un style excellent, et bien qu'elles soient empruntées à l'ancienne symbolique, elles paraissent nouvelles, peut-être parce qu'elles sont simples.

Pendant les derniers jours du Salon, on a déposé au pied de la statue d'*Aristophane*, de Clément Moreau, une couronne d'immortelles entourée d'un crêpe de deuil. Nos lecteurs savent pourquoi : Moreau est mort subitement, à trente-trois ans, au moment où il allait recueillir le prix d'un long travail. Élève de Pradier et de Simart, il s'était, depuis 1857, montré assidu aux expositions, mais, si nos souvenirs sont exacts, aucune œuvre saillante n'était sortie de son ciseau. L'*Aristophane* reste donc son effort suprême : c'est une bonne figure, une figure plus savante qu'originale; le grand comique est assis, les jambes croisées l'une sur l'autre, et attentif à l'écho de sa pensée, il sourit. La tête ne nous semble pas tout à fait heureuse : Aristophane était essentiellement grec par sa naissance et par son génie; Clément Moreau en a fait un Oriental, presque un Assyrien; il lui a donné en même temps le masque railleur du satyre, oubliant ainsi qu'il y a toujours un peu de mélancolie dans le sourire des grands moqueurs. Cette réserve indiquée, le torse du poète, ses bras, ses jambes présentent des morceaux parfaitement étudiés et d'une exécution vigoureuse et résolue. Évidemment, Moreau savait beaucoup. Que serait-il

devenu? quel avenir était promis à son talent? Nul ne peut le dire aujourd'hui.

Il y a des qualités aussi, mais un faible accent original, dans le *Semeur*, de M. Chapu, le *Thésée enfant*, de M. Falguière, la *Bérénice*, de M. Valette, qui rappelle un peu, par l'attitude et par le galbe, la *Vérité*,



STUDIOSA, PAR M. MATHURIN MOREAU.

de M. Cavelier. La *Psyché* et la *Phryné*, de M. Loison, nous paraissent d'une élégance un peu banale; M. Schröder, l'auteur de la *Poésie pastorale*, a de la grâce, et son groupe s'arrangerait bien dans un bosquet planté par Le Nôtre. Enfin, la *Studiosa*, de M. Mathurin Moreau, est une charmante liseuse.

Les dernières œuvres que nous venons de citer appartiennent toutes à la même école, à cette école mitigée qui s'inspire de l'art antique plus

ou moins bien compris et qui attache un intérêt, d'ailleurs bien légitime, à la pureté et à la correction des formes. M. Bégas, sculpteur prussien, et élève de Rauch, est un dissident. Le style est le moindre de ses soucis : il nous redit, cette année, le charmant conte de l'Amour qui, piqué par une abeille, vient tout en pleurs se plaindre à sa mère. Vénus le console et guérit sa blessure avec un baiser. L'historiette est grecque, mais M. Bégas comprend l'antiquité à la manière de ces bons sculpteurs flamands qui avaient appris le style dans l'atelier de Rubens. Si Faydherbe avait modelé une Vénus, il aurait cherché des formes opulentes, de larges méplats et les robustes délicatesses d'un épiderme en fleur. M. Bégas, — l'infirmité du temps le veut ainsi, — est beaucoup moins fort que Faydherbe et les maîtres flamands ; mais il a un grand sens de la vie et de la santé ; son groupe, qui appartient par le style aux époques proscrites, se compose d'une façon capricieuse et pittoresque.

Les œuvres de sculpture religieuse sont comme à l'ordinaire assez rares et sans grande nouveauté. Citons toutefois au premier rang l'évangéliste *Saint Jean*, que M. Leharivel-Durocher a, comme un bon « tailleur d'ymaiges » de l'ancien temps, sculpté pour la chapelle Notre-Dame de Séz.

Après avoir mentionné en courant les deux bas-reliefs de M. Thabard, que la ville de Limoges a envoyé à Rome comme les états de Bourgogne y envoyèrent jadis Prud'hon et qui se montre bien digne de ces encouragements ; après nous être arrêté un instant devant la *Promenade des amours*, que M. Pascal aurait peut-être mieux fait de modeler en terre, à la façon de Clodion ou de Marin, il nous reste à parler des monuments consacrés à la glorification de nos grands hommes. L'auteur de bustes savamment fouillés dans le marbre, M. Oliva, s'est enhardi jusqu'à sculpter une statue d'Arago : la figure est de beaucoup trop courte, l'essai est malheureux. M. Crauk, au contraire, a réussi à représenter le maréchal Pélissier : quoique vaguement idéalisé, le personnage demeure ressemblant. Nous ne saurions dire si le gigantesque *Vercingétorix* de M. Aimé Millet a la même qualité. On sait que cette colossale figure, exécutée en cuivre repoussé, par d'ingénieux procédés qui rappellent ceux de l'ancienne dinanderie, doit être placée sur le champ de bataille d'Alésia. On ne pourra apprécier justement les mérites de l'œuvre de M. Millet que lorsque, montée sur son piédestal définitif, la figure du héros gaulois se dressera fièrement dans la campagne et détachera sa silhouette sur les profondeurs de l'horizon.

De l'aveu des juges les plus compétents, l'exécution d'une statue de femme, revêtue du costume moderne et assise dans un fauteuil, présente



SAINT JEAN, PAR M. LEHARIVEL-DUROCHER.

des difficultés presque insurmontables. Chargé de tailler dans le marbre, pour le foyer du Théâtre-Français, la souriante image de M^{lle} Mars, M. J. Thomas a lutté contre tous ces obstacles compliqués encore par une difficulté de plus, l'inexprimable grâce du modèle. Si nous disions que nous n'avons pas vu M^{lle} Mars, nous aurions l'air de vouloir nous rajeunir, ce qui serait d'un suprême mauvais goût. La vérité est que, pour apprécier la ressemblance de la statue de M. Thomas, nous sommes obligé de nous en rapporter à l'opinion d'autrui. Les amateurs de la Comédie Française y reconnaissent, dit-on, leur idole. M^{lle} Mars, assise, tenant à la main l'éventail dont elle se servait si bien, est représentée portant le costume de Célimène; calme, et souriant de son plus fin sourire, elle attend que son interlocuteur ait achevé son couplet et bientôt elle va parler. Cette figure est pleine d'élégance et de souplesse; elle semble animée par la douce vitalité de l'esprit.

L'heure est venue de simplifier; mais ne quittons pas le jardin des sculptures, sans nous arrêter un instant devant le buste de l'Empereur, par M. Carrier, si habile toujours à saisir le caractère individuel des physionomies. Mentionnons la *Gorgone*, une belle tête savamment taillée dans le marbre, avec toutes les élégances italiennes, par l'artiste qui combat sous le nom de Marcello; disons que M. Megret a exposé un buste d'enfant, d'un travail très-délicat, et, quoiqu'il y ait encore bien des noms à citer, et surtout celui de M. Préault, ne dépassons pas la mesure et restons-en là.

Aussi bien, à l'heure où s'achèvent ces lignes, le Salon de 1865 est déjà fermé. Vainement nous voudrions, et ce serait là notre secret désir, y revenir une fois encore, pour réparer nos oublis, compléter nos appréciations, les rectifier peut-être; par une fatalité dont nous subissons plus que tout autre la dure exigence, les critiques n'ont pas le droit de corriger leurs erreurs. Il leur faut en quelques semaines, en quelques jours, apprécier un nombre d'œuvres qui, si l'on additionnait les heures que leur exécution a coûtées, se formuleraient par un chiffre dont s'effrayerait l'intelligence. Même dans cette exposition, qui ne devra pas être citée parmi les plus brillantes, quel travail accumulé, quel effort nouveau s'ajoutant à la lutte antérieure! Quel zèle ardent pour conserver le rang qu'on a conquis, ou pour se faire sa place au soleil! Dès le siècle dernier, alors que les expositions de l'Académie royale ne comprenaient pas trois cents tableaux et quelques statues, Diderot s'effrayait de la tâche qu'il avait à accomplir, il n'acceptait qu'avec douleur son rôle de justicier, sachant que les œuvres dont il avait à parler représentaient bien des nuits sans sommeil, bien des ambitions trompées, et peut-être



Mlle MARS, PAR M. THOMAS.

bien des larmes. Il recommandait donc à tous la mansuétude, l'accueil fraternel, la sérénité de l'indulgence. Comme on le sait fort bien, Diderot n'a pas toujours suivi le conseil qu'il donnait à ses amis et qu'il se donnait à lui-même. Notre critique, sévère en apparence, mais en réalité tout à fait bienveillante, s'est efforcée de profiter des avis du maître. Nous avons jugé avec quelque douceur, et bien que la situation de l'école eût pu autoriser une déploration éloquente, nous sommes parvenu à ne point nous lamenter. Nous espérons qu'il nous sera tenu compte de cette modération. L'art moderne, on le reconnaîtra plus tard, donne tout ce qu'il peut donner dans les conditions qui lui sont faites par les circonstances sociales ; il est au niveau de la température ambiante, et s'il ne se montre ni inspiré, ni puissant, ni héroïque, c'est parce que l'enthousiasme a faibli dans les âmes devenues sages. Ce sont là des considérations dont un juge équitable doit tenir compte. Mais ce n'est pas une raison pour adhérer à ce qui est vulgaire, pour célébrer ce qui est petit. Sous ce rapport, la critique a heureusement les mains enchaînées ; ses jugements ne lui appartiennent pas. Dès qu'on a étudié l'art dans sa grande histoire, il est impossible de s'abstraire complètement du passé, et de ne pas faire intervenir, au moment d'apprécier une œuvre moderne, les glorieuses figures des créateurs d'autrefois. Outre que nous ne saurions tout comprendre, nous ne sommes vraiment pas libres de tout applaudir, et nous avons, nous aussi, notre *non possumus*. L'admiration pour les artistes éternels nous impose la loi de refuser à beaucoup l'éloge qui n'appartient qu'à quelques-uns ; de là tant de contestations légitimes, tant d'inévitables sévérités. Si la critique voulait n'avoir, pour tous et pour chacun, que des félicitations et des sourires, elle serait obligée d'insulter ses maîtres et de renier ses dieux.

PAUL MANTZ.



DOCUMENTS POSITIFS

SUR LA

VIE DES FRÈRES LE NAIN

A M. SAINTE-BEUVE, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.



MONSIEUR et ami, l'étude pleine de sympathie que vous avez publiée sur les Le Nain¹, à l'occasion d'un de mes livres, me fait un devoir de vous adresser ce travail qui ajoute au peu qu'on savait sur la vie de ces peintres, sur leur enfance, leur parenté et leur fortune.

Né dans la même ville que les trois frères, je n'avais d'abord pensé, en rencontrant leurs noms, qu'à relever quelques faits concernant des enfants de la localité.

Sur un petit registre que j'emportais, il y a bientôt vingt ans, de ma ville natale, je retrouve diverses notes relatives aux Le Nain que j'avais extraites d'un livre de la province.

Six ans après mon début dans les lettres je publiai sur ces peintres une brochure dont le principal mérite est d'être introuvable.

Je ne la renie point; elle faisait mention de quelques documents qui ne se trouvent pas dans les livres. Un portrait retrouvé dans le Velay, les premiers manuscrits de Dom Grenier ouvraient la porte aux renseignements.

1. *Constitutionnel*, 5 janvier 1863. Cette étude vient d'être réimprimée dans le iv^e volume des *Nouveaux Lundis* (Michel Lévy, 1865, un vol, in-18).

Douze ans plus tard, ayant amassé de nombreux matériaux, je lançai un gros volume sur le même sujet, celui même dont vous avez parlé; et je croyais avoir épuisé la question, laissant à d'autres le soin de recueillir des faits nouveaux, lorsque l'intelligent directeur du musée de Versailles, mon ami M. Eudore Soulié, me fit part de pièces relatives aux Le Nain qu'il avait découvertes dans une étude de notaire.

Il s'agissait d'une succession recueillie par les trois frères; et en lisant ces papiers, cela me faisait autant de plaisir que si j'avais hérité moi-même.

Un jour de loisir je partis pour Laon, m'étant donné pour mission de visiter les maisons de ville et de campagne, les champs, les prés, les bois, les vignes que les trois frères eurent en partage. J'y allais comme dans mon domaine. Je voulais respirer l'air qu'ils avaient respiré.

Jugez de mon étonnement, monsieur et ami.

Le même chemin que durent suivre plus d'une fois les Le Nain à la suite de leur père et de leur mère, je l'avais également suivi avec mes parents pendant une dizaine d'années. Sur la route de Laon à Mons-en-Laonnois s'étaient passées mes joies de jeunesse, mes courses dans la montagne, mes curiosités d'enfance. A chaque buisson étaient attachés avec mes souvenirs les souvenirs des Le Nain.

C'est donc avec mes souvenirs que j'ai écrit ceux de la jeunesse des Le Nain, sans toutefois m'éloigner des sentiers étroits de l'école positive.

Des papiers testamentaires j'ai extrait la vie, prenant garde de me laisser entraîner au caprice et à la fantaisie.

J'ai groupé à la fin de cette notice les matériaux qui m'ont aidé pendant mon travail, comme un comptable qui donne les preuves après ses colonnes de chiffres. Et en ceci, je ne crois pas m'être écarté de votre système d'études, vous, monsieur, si ami de toutes les données caractéristiques, de toutes les circonstances précises et significatives que vous prenez soin de rassembler autour de vos personnages, dans le cadre de vos délicates et substantielles *Causeries*.

I.

Sur la principale porte de la ville de Laon, celle qui conduit aux grandes voies du nord, sont sculptés les médaillons des grands hommes du département.

Les tendances philosophiques et libérales du pays y ont fait donner place à Condorcet et au général Foy, quoique le célèbre orateur de la Restauration ne soit pas né dans le département.

Sur la façade opposée de la même porte, un sculpteur a modelé les traits de La Tour, natif de Saint-Quentin, et ceux de Berthélemy, un nom en face duquel le voyageur doit se poser des points d'interrogation.

Peintre sans relief de la fin du XVIII^e siècle, ce Berthélemy a usurpé la place des frères Le Nain. Tel est l'esprit bourgeois de s'affoler pour Berthélemy et de méconnaître l'austère bonhomie de peintres tels que

les Le Nain ; et je n'accuse pas seulement la province de cette ingratitude envers les personnalités robustes.

On a inscrit dernièrement dans les nouvelles salles du musée du Louvre les noms des plus célèbres peintres de l'école française : au milieu des véritables artistes qui honorèrent le règne de Louis XIII se sont glissés les noms de Simon Vouet et de Sébastien Bourdon, quand est oublié le nom des Le Nain¹.

Heureuses médiocrités que Simon Vouet et Sébastien Bourdon, car elles se perpétuent dans l'esprit des hommes deux siècles après leur nom ! Ces peintres, s'étant attaqués à de grandes machines, sont honorés rien que pour avoir voulu faire grand. On ne s'inquiète pas s'ils sont des plagiaires des maîtres : en face des initiateurs et des chefs d'école leurs emprunts sont visibles ; chacun sait qu'ils ont marché dans les souliers des autres. Qu'importe ? Ils ont laissé de grandes toiles : on les mesure à la grandeur de leurs toiles.

A côté d'eux vivent des artistes convaincus, qui tirent tout de leur propre fonds ; mais ils ont borné leur ambition. Leur domaine est petit et ce qu'ils y sèment donne des produits excellents : cela ne suffit pas. A leur petite maison de sages on préfère de grandes bâtisses de plâtre, calquées sur des monuments italiens, qui menacent ruine de toute part.

Ainsi le public, lisant sans cesse ces noms traditionnels, les consacre ; et c'est pourquoi aux noms surfaits de Vouet et de Bourdon j'oppose une fois de plus² les noms dédaignés des Le Nain, leur biographie étant cette fois éclaircie par des documents authentiques.

II.

En 1630 Ysaac Le Nain était sergent royal au bailliage de Vermandois, séant à Laon.

Ce titre, quoiqu'il revête une certaine apparence pompeuse, n'équivaudrait pourtant aujourd'hui qu'à celui d'huissier.

De l'union du sergent royal avec Jehanne Prevost naquirent cinq garçons : Ysaac, Nicolas, Antoine, Louis et Mathieu.

1. Pourtant, par une inconséquence familière aux administrations, on s'obstine à attacher le nom des Le Nain à la *Procession*, une toile qui jamais n'a été touchée par le pinceau d'aucun des trois frères.

2. *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain, peintres laonnois*. Brochure in-8. Paris, Didron, 1850. *Les peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain*. Un fort volume in-8. Paris, Renouard, 1862.

Lourde charge que cinq enfants pour un homme à la tête d'une si modeste place. Mais ou il est présumable que les deux époux n'étaient pas entrés en ménage sans quelque avoir, ou les fonctions de sergent royal au bailliage permettaient de réaliser certaines économies, car le père de famille qui devait donner à la France trois véritables artistes, était possesseur de biens patrimoniaux dont il vendait sans doute lui-même les produits, à la mode du pays.

A une lieue et demie de Laon, sur le territoire de Saint-Julien, une petite maison de campagne, dite la Campignole, était située au milieu d'un des plus riants paysages de la France.

Dans cette ferme qui tenait aussi de la maison de champs, Ysaac Le Nain cultivait ou faisait cultiver ses vignes. Des bois et des terres entouraient la propriété, et je me suis donné le plaisir de faire ce pèlerinage, songeant que là où je posais le pied peut-être les frères Le Nain avaient marché.

On va de Laon à la Campignole par les Creuttes de Mons-en-Laonnois, un gros bourg aisé au-dessus duquel se dressent sur la montagne des grottes appelées *creuttes*, sans doute par un reste de patois picard.

Ces creuttes, froides et humides, taillées en plein roc, devaient, au commencement du xvii^e siècle, être habitées par les gens dont parle La Bruyère : « animaux farouches, noirs, timides, tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible. »

Les Le Nain en furent frappés, car il n'est pas d'observations plus profondes que celles de l'enfance. D'où les haillons, les loques, les pauvres vêtements et les bonnes gens qui servirent plus tard de thème aux drames champêtres des trois frères.

C'est un beau spectacle que le panorama de Laon vu de la hauteur des Creuttes ! Au loin la montagne se détache sur l'horizon ; couché dans le gazon, je ne pouvais en détacher mes yeux, et je m'étonnais que les Le Nain n'aient pas montré dans leurs compositions trace du beau pays où se passa leur enfance.

Ce ne sont que vastes horizons, vertes vallées, larges étendues, grands prés, petits bouquets de bois. Et les principales scènes des Le Nain se passent presque toujours entre quatre murs !

Rien de leur œuvre ne rappelle le plein air, et pourtant sur le chemin qui mène à la Campignole, quand disparaissent les accidents, le voyageur suit gaîment des sentiers de sable et de verdure, jolies *voyettes* qu'on appelle dans le pays « chemins verts. »

Aussi leurs scènes d'intérieur donnaient-elles à croire que les Le

Nain, fils de gens pauvres, avaient conservé pour la vie le souvenir de repas modestes dressés sur un banc plutôt que sur une table. Et, en effet, maintenant que nous connaissons le réel état de fortune des parents des peintres et qu'il est permis de suivre leur vie domestique, leurs loisirs de petits propriétaires quittant la ville aux jours de fête pour se reposer dans leur ferme de la Campignole, sont expliqués les gais repas de vigneron improvisés, avec un fond de tonneau pour table, ce même tonneau qui se retrouve dans plus d'une toile des fils du sergent royal.

Les peintres se laissent aller volontiers à reproduire fréquemment les scènes qui les ont le plus frappés.

Les uns, poursuivis par le souvenir d'une femme aimée, introduisent son type jusque dans des scènes religieuses.

Un autre vit au cabaret, et le même ivrogne que son œil un jour a remarqué, reparaitra sans cesse dans la même position.

Celui-ci a été élevé dans un cloître, et ses pinceaux en conservent une austérité perpétuelle.

Celui-là a dissipé sa vie au milieu des courtisanes, et les chansons joyeuses, les soudards, les mandolines, les verres de Bohême, se reflètent dans son œuvre.

A travers d'anciens papiers testamentaires qui permettent de dresser la généalogie de la famille des Le Nain, on comprend encore mieux leur peinture. J'ai fait pressentir déjà que les personnages qui animent leurs tableaux d'intérieur de ferme pourraient bien être des portraits. Je pourrais presque l'affirmer aujourd'hui.

Le vieillard buvant une gorgée de vin ne saurait être que le portrait du sergent Le Nain, se reposant après les travaux à la vigne.

Une brave mère de famille, austère, grave et pourtant pleine de bonté, est un souvenir de Jehanne Prevost.

Quant à cette marmaille d'enfants joyeux qui écoutent un air de musette que joue l'un d'eux, ne sont-ce pas les cinq frères Ysaac, Nicolas, Antoine, Louis et Mathieu ?

Je suis médiocrement partisan des illustrations dans les livres, à moins que les vignettes ne soient commandées comme renseignement plutôt que comme enseignement : ce sont des amusettes pour ceux qui n'aiment pas à lire et l'écrivain disparaît au milieu des images dont est surchargé le texte. Mais dans le cas présent quelques dessins exacts et non pas brillants seraient nécessaires pour rendre les principaux personnages de ces petits drames d'intérieur qui sont sinon des portraits, au moins de vifs ressouvenirs de famille.

Je vois le sergent au bailliage ayant consacré toute la semaine son temps aux affaires judiciaires, qui part de Laon le samedi soir de la maison de la rue des Prêtres, pendant que Jehanne Prevost ferme prudemment la porte et veille sur ses garçons, dont les plus jeunes sont portés sans doute à dos d'âne. De là on se dirige par des *grimpettes* escarpées et pierreuses qui conduisent au bas de la montagne, à Semilly ; de ce faubourg jusqu'à Saint-Julien de Royaucourt, sur le territoire duquel était située la Campignole, les enfants ne rêvent qu'au grand jardin où ils vont s'ébattre tout à l'heure.

Une autre fois la famille allait visiter ses vignes de Vauxelles, celles de Bourguignon ou celles de Montarcenne, situées sur les flancs d'un plateau autour duquel se déroulent de vastes horizons.

Sur ces divers territoires se trouvaient encore des pièces de terre, des prés, des bouquets de bois appartenant à l'honnête sergent au bailliage qui, à cette époque, devait passer dans la paroisse Saint-Benoît pour un homme aisé.

Aussi dans les tableaux des Le Nain sent-on le contentement que donne la vie de travail, car il fallait de l'ordre, de l'économie et de l'activité pour élever cinq garçons.

Un grand chagrin dut un jour percer le cœur de ces braves gens.

L'aîné des fils, Ysaac, disparut de la maison paternelle et jamais depuis ne donna de ses nouvelles !

Il y aura toujours quelque côté mystérieux dans la biographie des frères Le Nain, dont jusqu'à présent on n'avait pu découvrir les actes de décès et dont l'Académie enregistra la mort plutôt d'après des on-dit que d'après des actes officiels. Voici un des frères qui disparaît tout à coup d'une petite ville tranquille, isolée et qui ne fut que rarement traversée par des Bohémiens.

Est-ce là ce qui a laissé un fond grave et soucieux au vieillard et à la bonne femme qui se remarquent habituellement aux premiers plans des toiles des trois frères ?

Pourtant les quatre autres enfants, s'il est possible de consoler un père et une mère de la disparition d'un fils, durent par une position rapidement acquise payer Ysaac Le Nain des soins qu'il avait donnés à leur éducation.

Le second fils, Nicolas, suivit de près la carrière paternelle. Il ne devint pas sergent au bailliage ; mais ayant étudié la chicane, il entra en qualité de commis (aujourd'hui on dirait maître-clerc) chez un président de l'élection de Verneuil, à Paris. Habitant la rue des Escouffes, sur la paroisse Saint-Germain, il était voisin des trois peintres, dont l'ate-

lier, situé rue Princesse⁴, dépendait de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, et nul doute qu'il n'entretint avec ses frères d'affectueuses relations.

Mais si Ysaac, par son étrange disparition, laissa quelque tristesse dans le cœur de ses parents, le troisième fils, Antoine Le Nain, devint l'orgueil de la famille, ayant été reçu *maître peintre*, alors que ses cadets qui demeuraient avec lui n'étaient encore que *compagnons peintres*.

La réputation des trois frères s'était établie dans le pays et ce sont des témoignages chers aux familles. On savait aux alentours de Laon que l'état des fils du sergent était bon, car à cette époque si le titre de *maître peintre* équivalait à celui de *patron*, *compagnon peintre* ne voulait guère dire plus qu'*ouvrier*.

Le titre d'*artiste*, terreur des familles bourgeoises modernes qui n'ont pas absolument tort, n'existait pas et n'avait rien à voir avec la peinture.

Moins vaniteux, les peintres sous Louis XIII étaient plus naïfs, moins indépendants, plus courageux. On ne croyait pas alors faire avancer l'humanité avec un intérieur, et les gazettes ne décernaient pas de brevet de génie aux braves gens qui groupent sur une table de cuisine un poisson salé, une botte de carottes, un dindon et un chat gourmand.

Cependant, malgré l'absence de journaux, la réputation des trois frères avait pénétré dans le Laonnois, la maîtrise accordée à Antoine Le Nain étant une preuve de la supériorité de ses ouvrages.

En 1730, un marchand mercier de Crécy-sur-Serre, Pierre Létoffé, emmène à Paris son fils âgé de quatorze ans, pour le mettre « en apprentissage » cinq ans chez Antoine Le Nain.

Les peintres étant des patrons, on signait alors des traités avec le père et l'élève à qui le maître devait montrer son art, le loger, le coucher, le nourrir en « le traitant doucement. »

Létoffé, élève d'Antoine Le Nain, n'a pas laissé trace de son passage dans l'histoire de l'art. S'il accomplit son apprentissage jusqu'au bout, on pourrait peut-être lui attribuer quelques répétitions de tableaux des

4. La rue Princesse, à l'heure qu'il est, fait partie d'un ancien quartier que n'a pas atteint la pioche des démolisseurs. Le Paris du xvi^e et du xvii^e siècle apparaît avec ses noms : rue Guisarde, rue des Canettes, rue du Four, rue des Ciseaux. Si j'ai trouvé par là de vieilles maisons, de vieilles enseignes, de vieux balcons ornés de fers ouvragés, le logis qu'habitaient les Le Nain est resté aussi inconnu que celui dans lequel demeura longtemps Chardin ; car les deux peintres de la vie domestique ont tous deux à un siècle de distance demeuré dans la rue Princesse, qui était, il y a une quinzaine d'années encore, un quartier d'artistes.

Le Nain que l'élève copiait pour le compte de son patron et qui sans doute se vendaient dans le commerce.

On rencontre quelquefois dans les ventes certaines copies d'après les Le Nain, les unes médiocres, les autres assez habilement exécutées pour tromper sur l'œuvre de ces maîtres difficiles à connaître, car il est des tableaux d'une faible exécution même au Louvre, quand à côté se remarquent des toiles capitales, des chefs-d'œuvre dans leur genre.

Qui va des deux *Intérieurs de ferme* de la Galerie française (n^{os} 376 et 377) au *Corps de garde* de la collection Pourtalès, doit être surpris de la pauvre exécution de ces deux tableaux du Louvre et de l'habile composition de cette belle toile ¹.

Outre les copies, il se faisait vraisemblablement des répétitions dans l'atelier d'Antoine, quelques-unes peut-être de la main du maître.

Un des plus importants collectionneurs de Paris, le docteur Lacaze, possède dans sa galerie une toile des Le Nain, remarquable par sa dimension inaccoutumée, les personnages ayant plus de moitié de grandeur naturelle. J'en ai parlé dans mon précédent volume, et pourtant je suis obligé de revenir sur le même sujet.

De cette composition je disais sommairement :

« Un des tableaux les plus singuliers de Le Nain fut exposé en 1860, au boulevard des Italiens, en compagnie des maîtres galants du xviii^e siècle, Watteau, Pater, Lancret, Boucher, Gillot, Lemoine, etc. Cette peinture faisait triste figure, je l'avoue, au milieu de toutes ces sensualités élégantes. Qu'on s'imagine en présence de courtisans habillés de soie, une bande de charbonniers qui sont tombés dans la farine, et on aura à peine l'idée de cette toile sobre et sévère. »

J'ai réussi depuis à me procurer une répétition du même tableau du même format et sans variantes dans la composition; mais l'harmonie générale a subi de telles modifications qu'elles ne peuvent être attribuées à un élève ni à un copiste. La tonalité du tableau de la galerie Lacaze est crayeuse. Les personnages semblent des ouvriers plâtriers qui ont secoué leur poussière jusque sur la palette du peintre; et à vrai dire cette toile ne peut que tromper sur la nature de coloriste des Le Nain.

La répétition que je possède vaut mieux du côté de la tonalité (je ne crois pas que la possession et l'intérêt que j'y attache m'égarent). Une localisation verdâtre générale a remplacé le blanc crayeux qui attriste les

1. Elle a été adjugée 49,000 fr. et reste, dit-on, aux héritiers Pourtalès. Voir deux gravures d'après le Corps de garde, *Histoire des Peintres*, par Charles Blanc (Le Nain, n^o 33 de l'École française), et *Gazette des Beaux-Arts*, 4^{er} février 1865.

yeux en face du tableau de la galerie Lacaze. Est-ce un repentir, de ceux frappant l'esprit des artistes bien doués, qui a poussé Le Nain, froissé lui-même de l'abus des tons blanchâtres, à recommencer sa toile et à la rendre plus harmonieuse par cette sobre tonalité verdâtre qui est aussi une des couleurs mères de sa palette?

Ce sont là des problèmes d'autant plus délicats que si, du côté de la coloration, le tableau que je possède est supérieur à celui de la galerie Lacaze, du côté du dessin il existe certaines naïvetés qui rendent inférieure cette même toile.

Un élève avait-il dessiné ce tableau ou Le Nain essayait-il lui-même cette tonalité nouvelle pour mieux se rendre compte d'effets qu'il cherchait? Question difficile à résoudre; mais il n'en reste pas moins acquis qu'Antoine Le Nain entretenait dans son atelier un élève, peut-être des élèves, et que vraisemblablement ces apprentis travaillaient à copier des tableaux.

Vers cette époque la mère des Le Nain mourut, trop jeune encore, car elle ne put jouir des succès de ses fils, de leur réception à l'Académie et de l'admission de l'un d'eux à la cour.

Les trois frères étant mineurs, leur père continua à gérer les biens de la communauté, à en augmenter les revenus et à jouir des rentes des fermages.

Il fit mieux et se conduisit en homme désintéressé. Ses fils se livraient à une profession au-dessus de la moyenne et l'exerçaient avec honneur. Le sergent au bailliage résolut de leur donner moyen de faire figure dans le monde.

En août 1630, Ysaac Le Nain se rendit à Paris pour faire le partage de ses biens entre ses quatre fils : de ce côté le contrat notarié laisse percer ses excellentes intentions. Il y est dit que le père de famille désire « de tout son possible éviter et retrancher toute occasion de procès entre ses enfants afin de les nourrir en paix et amitié. »

Ici ce n'est plus le tabellion qui parle, c'est un père aimant ses enfants. Car il est certain que le sergent, au courant par ses fonctions des formules officielles, a dicté l'acte lui-même au notaire et y a laissé trace de ses sentiments intimes.

Combien sont intéressants les cris qu'un légataire laisse échapper de son cœur et qui permettent à l'historien de constater que le testateur fut un esprit droit mû par de généreuses entrailles!

L'honnête sergent avait administré sa petite fortune en bon père de famille. Il donnait à ses enfants la jouissance de biens de ville et de biens de campagne, maisons, prés, vignes, bois, moyennant une rente viagère.

A ses fils établis il ne demandait que « de lui fournir toutes ses nécessités bien et honnêtement, au mieux qu'il leur sera possible. »

Il y a des personnages de Sedaine dans cette famille et je ne peux m'empêcher de songer au caractère du *Philosophe sans le savoir*.

Des fils d'un tel père pouvaient-ils peindre d'autres sujets que les charmes de la vie de famille, car la meilleure partie du talent des écrivains et des artistes est le fruit de l'éducation première ! Une mère indulgente et ferme, un père dont la vie est consacrée au travail et à l'épargne, ce sont là de ces bases solides sur lesquelles s'appuie plus tard le talent. Le génie a besoin de racines plus tourmentées.

C'est un héritage assez difficile à évaluer que celui des Le Nain : les désignations de *verges* et de *jallois* qui sont les mesures particulières à ce coin de la Picardie m'avaient illusionné un moment.

En lisant la longue désignation des diverses propriétés, on pourrait croire l'héritage plus gros qu'il ne fut en réalité ; mais à cette époque les seigneurs touchaient sur les biens de roture des impôts importants, des droits de cens et de surcens qui diminuaient sensiblement la valeur des héritages.

Il semble difficile que des peintres habitant Paris pussent administrer des biens de campagne, à une époque surtout où vingt-six lieues à faire étaient un grand voyage. Toutefois il ne serait pas impossible que les trois frères ne passassent à partir de l'année 1630, époque où leur fut transféré l'héritage paternel, une partie de l'année à la Campignole. C'étaient déjà gens mûrs que les Le Nain en 1630, l'aîné ayant dépassé la quarantaine, le second y touchant ; et si on en excepte le dernier, Matthieu, âgé seulement de vingt-trois ans, les deux autres frères arrivaient à cet âge de maturité, d'observation, de besoin de tranquillité, de solitude et de vie des champs après laquelle courent les artistes modernes. Mais la vie au commencement du xvii^e siècle était moins âpre et moins rude, plus simple que celle d'aujourd'hui, et en caractérisant l'art de cette époque, M. Sainte-Beuve fait comprendre les mœurs des peintres.

« Voici pourtant comment après avoir lu et regardé de mon mieux, je me représente les Le Nain. Louis XIV et son époque introduisirent avant tout la pourpre, l'éclat, la majesté, la gloire et dans tous les genres une sorte d'aspiration à la grandeur. Auparavant, et plus on se rapprochait de l'époque de Henri IV, plus on était simple, naturel, et voisin de la bonhomie : les arts eux-mêmes, qui avaient perdu de la délicatesse des Valois, marquèrent de la probité et de la gravité, en attendant de retrouver mieux. »

Pour moi, c'est dans ce coin du Laonnois que furent observés dans toute leur netteté les intérieurs de fermes, les paysans, les mères de famille, les enfants que les Le Nain avaient imprimés dans leurs cerveaux dès leur jeunesse. Souvenirs qui, ravivés, ressemblent à ces papiers blancs dont un agent chimique fait reparaître tout à coup les caractères.

Une petite question du reste que de savoir s'ils habitaient Paris ou la campagne une partie de l'année.

Si quelques dates positives indiquent qu'à cette même époque ils avaient besoin du séjour de Paris pour l'exercice de leur état, d'autres, plus lointaines, montrent combien le plus célèbre des trois frères séjourna peu dans la capitale.

Antoine Le Nain, l'aîné, avait été reçu peintre à Saint-Germain-des-Près le 16 mai 1629.

Mathieu, le dernier, fut reçu peintre de la ville de Paris le 22 août 1633.

On le voit entrer en qualité de lieutenant dans la compagnie du sieur Dury le 26 août 1639, et ce grade qui nous a valu sans doute les fameux intérieurs de corps de garde, devait exiger à de certaines époques la présence de l'officier à Paris.

Pour entrer à l'Académie en mars 1648, il fallait que les trois frères fussent sous la main des fondateurs. De tout temps les absents ont eu tort : sans doute la brigue académique ne fut pas au début ce qu'elle devait devenir plus tard ; il y avait alors moins de peintres et de sculpteurs, partant plus de facilité à entrer dans un corps qui se formait ; mais le plus petit honneur, comme le plus petit grade, a besoin d'être sollicité. Une distinction offerte, c'est un de ces cas rares qu'on peut compter.

J'estime que la protection du plus jeune des frères, Mathieu, ne fut pas inutile à la réception d'Antoine et de Louis, quoique leur âge dût solliciter pour ces deux compagnons peintres que l'opinion récompensait de toute une vie de travail, l'aîné, Antoine, étant âgé de 60 ans, le second, Louis, de 55 ans, quand ils reçurent cet honneur académique dont ils ne devaient jouir que deux mois à peine¹.

1. A proprement parler, les premiers peintres qui se réunirent et formèrent ainsi le fonds de l'Académie, s'étaient groupés plutôt pour défendre leurs intérêts que dans un but honorifique. Il y a là des luttes très-complicées dont on trouvera l'histoire dans : *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par M. A. de Montaignon. Paris, P. Jannet, 1853, 2 vol. in-46 ; Dic-

Reçus à l'Académie en mars 1648, tous deux mouraient en mai de la même année. C'est ce qui explique leur absence des listes de présence de l'Académie, fait que je ne pouvais avancer avec certitude dans mon étude précédente, les actes de décès n'étant pas connus alors, et ne me fiant qu'à demi, à travers toutes les dates des divers historiens, aux notes imprimées du concierge Reyniès.

Pourtant Reyniès, Mariette a eu raison de l'appeler l'exactitude même.

D'après ses notes Louis Le Nain mourut le 23 mai 1648, âgé de 55 ans, et son frère Antoine ne lui survécut que de deux jours, le 25 mai 1648, âgé de 60 ans.

Or l'état mortuaire indique le convoi de Louis Le Nain pour le 24 mai 1648 et celui d'Antoine Le Nain pour le 26 mai 1648.

Rien de plus positif que les deux documents contrôlés l'un par l'autre. Et quand on voit Reyniès supplier l'Académie « de faire attention sur les noms de baptême, âges et pays, afin de rendre sa liste parfaite, et faire en sorte que tout responde à la fidélité des dattes de décès, » on est heureux de rencontrer un concierge si méticuleux qu'il semble se douter qu'il travaille pour les historiens futurs.

Donc les listes de Reyniès relatives à l'Académie sont les seules dignes de foi. On peut le croire quand il donne une date, un âge, et comme il a dit la vérité sur la mort des deux frères aînés, ce qu'il ajoute sur le compte de Mathieu Le Nain, dit le Chevalier, doit être cru, quoique jusqu'ici l'extrait mortuaire de ce dernier fasse défaut.

C'est grâce à Reyniès que nous savons maintenant l'âge, les dates de décès des frères Le Nain : ces renseignements étant positifs, d'autres recherches peuvent être tentées qui auront quelque utilité.

On a le droit de sourire de ces dates et des renseignements minuscules qu'elles renferment, comme aussi des patients chercheurs qui soulèvent la poussière des registres d'archives, de mairies, d'églises. Il n'y a rien d'inutile ; c'est grâce à de tels documents livrés à tous que chacun choisit plus tard les matériaux propres à ses études.

Pour la première fois on peut affirmer :

Qu'Antoine Le Nain, né à Laon en mai 1588, mourut à Paris, le 25 mai 1648, âgé de 60 ans ;

Que Louis Le Nain, né à Laon en mai 1593, mourut à Paris, le 23 mai 1648, âgé de 55 ans ;

tionnaire des Beaux-Arts (au mot *Académie*), t. I^{er}, Didot, 1858, 4 vol. grand in-8 ; et *l'Académie de peinture et de sculpture*, étude historique, par L. Vitet. Paris, Lévy, 1864, in-8. Dans aucun de ces ouvrages il n'est fait mention des Le Nain.

Et que Mathieu Le Nain, né à Laon en avril 1607, mourut à, le 20 avril 1677, âgé de 70 ans.

Par l'âge des trois frères se voient leurs vies bien remplies, vie de travail et d'études, qui explique leurs nombreuses toiles. Tous trois sont morts à temps, au moment où la vieillesse pouvait affaiblir leurs pinceaux.

Cependant, les deux frères morts, il faut en revenir au plus jeune, qui leur survécut de vingt-neuf ans.

La vie de Mathieu fut moins humble que celle de ses frères. Peintre de portraits en réputation, ayant eu l'honneur d'être appelé à retracer les traits de Cinq-Mars, de Mazarin, de la marquise de Forbin et de la reine Anne d'Autriche, ayant ajouté à son nom le titre de *chevalier*¹, dans ces trente-sept ans son rôle semble devoir être brillant.

Pourtant les registres de l'Académie ne constatent sa présence que *deux* fois, en mars 1648 avec ses frères, et seul le 6 novembre 1649. Il accomplit l'année 1649 ses devoirs de membre de l'Académie en envoyant deux études de contribution d'octobre et novembre 1649. Passé cette époque, on ne voit plus trace de sa présence; il est même signalé comme « devant deux pistoles, plus un fragment de pistole pour la contribution annuelle aux frais de la société. »

Et on s'étonne qu'ayant accepté cette haute fonction, Mathieu Le Nain n'ait pas répondu par sa présence à l'honneur qu'un corps qui tous les jours prenait de la force, lui avait fait de le choisir comme membre à sa fondation².

(Chaque absence de l'Académie non motivée obligeait à une amende de 30 livres.)

J'estime donc qu'après la mort de ses frères, ayant hérité de l'un d'eux qui n'était pas marié, ou du moins qui n'avait pas d'enfants, il se retira à la Campignole jusqu'en l'année 1668, époque où il donna à ses deux neveux Antoine et Étienne (on ignore duquel des deux Le Nain peintres, morts en 1648, provenaient ces enfants) la terre de la Campignole, qui, après toutes ces mutations, resta entièrement à Étienne Le Nain³.

1. Ce ne fut pas un titre de noblesse; mais sa réputation, son accès auprès des grands fit qu'on le désignât : Mathieu Le Nain, *dit* le Chevalier, pour qu'il ne fût pas confondu avec ses frères, dont un était par d'autres motifs *dit* le Romain.

2. C'est à Mathieu seul, et non à ses deux frères, qu'on peut appliquer ce que je disais dans mon étude précédente (p. 44) : « Mais que deviennent les trois frères? Ils entrent à l'Académie un jour pour n'y plus reparaitre. Les Le Nain ont manqué aux devoirs qu'imposait la charte des peintres, parce qu'ils sont partis de Paris. L'Académie ne s'est plus occupée d'eux et ne s'en est même pas souvenue. »

3. Dans ce même acte, Mathieu Le Nain ne porte pas le titre de *chevalier*; mais à

C'est ce que fait connaître un contrat qui était inexplicable sans les actes notariés retrouvés récemment.

Je réimprime cet acte pour bien le faire comprendre et ne pas établir de confusion entre les frères Le Nain et deux de leurs fils, porteurs des mêmes prénoms.

« Par contrat du 19 octobre 1668, reçu par Lemaitre, notaire à Paris, et intimé à Laon le 30 avril 1669, Antoine Lenain, sieur de la Campignole, demeurant à Paris, faubourg Saint-Germain, rue Honoré, donne à son frère Étienne Lenain, demeurant rue du Battoir (Saint-Cosme paroisse), les meubles et immeubles qui leur avoient été donnés par Mathieu Lenain, sieur de la Jumelle, leur oncle, par contrat reçu par ledit Lemaitre, le 18 octobre 1668. » (*Acte de vente tiré des Archives de la ville de Laon.*)

Le 18 octobre 1668, Mathieu Le Nain, se sentant vieux (il était alors âgé de 61 ans), partagea entre ses deux neveux Antoine et Étienne Le Nain, dont on ne connaît pas la profession, ses biens et immeubles.

Et le lendemain même de ce partage (le 19 octobre 1668), Antoine Le Nain, quoiqu'il portât le titre de sieur de la Campignole, donnait, par acte notarié, à son frère Étienne Le Nain, la totalité de ces mêmes biens.

Ainsi les propriétés d'Ysaac Le Nain dans le Laonnois, léguées par lui à ses fils en 1630, revenaient définitivement à l'un de ses petits-fils trente-huit ans plus tard.

Là s'arrêtent les renseignements qu'il serait puéril de pousser plus loin, les fils d'un des peintres n'ayant vraisemblablement pas continué la profession de leur père.

III.

A l'heure qu'il est, il n'y a plus trace de la maison de la Campignole, une importante propriété à l'époque de la Révolution ; car, à en croire un ancien notaire du canton de Mons-en-Laonnois que j'ai consulté, le titre de seigneur de la Campignole sonnait mal aux oreilles des révolutionnaires.

Si le fait est exact (on a tellement l'habitude de mettre dans le cœur du peuple vainqueur tant de bas sentiments), il eût suffi pour protéger cette maison de dire aux paysans :

— Ici se passa la jeunesse d'honnêtes compagnons, qui les premiers

son nom est ajouté celui de *sieur de la Jumelle*, qui était sans doute un titre de propriété domaniale.

peignirent la vie tranquille des laboureurs, l'honnêteté à la campagne, les charmes de la vie des champs, la satisfaction que laisse à l'homme une vie occupée par les travaux manuels. Leur art ne fut consacré qu'à peindre vos joies et vos peines ; ils aimaient les pauvres gens et ne reculèrent pas devant les habits déguenillés, mais ils savaient rehausser ces misères par l'épanouissement que donne la vertu.

Et le peuple qui criait, même en 1793 : *Paix aux chaumières*, eût décrété d'utilité publique la modeste maison où avaient été élevés de si braves peintres.

Pendant l'été de 1864 j'ai parcouru le Laonnois, cherchant les traces de pas des frères Le Nain.

La maison paternelle rue des Prêtres n'existe plus à Laon.

La maison des champs de la Campignole, il n'en reste pas une pierre.

Le conseil municipal de Laon a oublié d'inscrire le nom des frères Le Nain sur la porte où étaient gravés les traits des hommes les plus considérables du pays.

On a préféré un Berthélemy aux Le Nain.

La municipalité peut revenir sur cet oubli. Deux niches vides existent sur la façade du Musée de la ville.

Que la personnification des trois frères y fasse pendant à un bas-relief où seront retracées les scènes d'intérieur que les Le Nain aimaient à reproduire.

La mémoire de peintres des sentiments domestiques du xvii^e siècle vaut bien celle d'un homme de guerre du premier Empire.

Une ville voisine a élevé une statue de bronze à un simple portraitiste en pastels. Certainement La Tour nous a conservé les airs de tête provoquants des femmes de son temps ; mais en dehors du métier de peintre très-remarquable chez les Le Nain il y a un sentiment de l'honnêteté, du devoir et du travail qui en fait des artistes de premier ordre au second rang.

Et si la ville se montrait ingrate envers des peintres dont le nom est une gloire pour ce petit pays, l'industrie moderne, qui va mettre au jour tant de riantes campagnes traversées jadis par les frères Le Nain, évoquerait leur souvenir à chaque arrêt de la machine à vapeur qui sous peu reliera le Soissonnais au Laonnois.

CHAMPELEURY.

NOTES ET PREUVES.

Lex est quodcumque notamus est une devise empruntée à la Compagnie des notaires par M. Eudore Soulié.

Cette devise, le directeur du musée de Versailles lui fait honneur.

Il y aurait ingratitude de ma part à ne pas restituer à M. Eudore Soulié tout l'honneur de la découverte relative aux Le Nain. L'érudit qui est parti un matin de Versailles avec l'idée que la vie de Molière devait être étudiée d'après des documents positifs et qui, poussé dans cinquante études de notaires parisiens, a remué la poussière de tant de dossiers, cet érudit mérite de ne pas être oublié, quand, au milieu de recherches si pénibles, il augmentait encore sa tâche en recueillant de nombreux documents dans le seul but d'en faire jouir les amis des lettres et des arts.

C'est ainsi que M. Eudore Soulié me communiqua la copie faite par lui de divers actes qui, en effet, jettent une certaine lueur sur la vie, la fortune et l'intérieur de l'atelier des Le Nain.

Depuis les recherches de M. Léon de La Borde, personne n'a plus trouvé que M. Soulié; et en ce sens il a été suivi par de nombreux érudits qui, pour leur propre plaisir, sans mission ni places, consacrent une partie de leur temps à dépouiller les registres des états civils et les registres paroissiaux.

Érudition patiente à l'allemande, tel est également le caractère des travaux de M. Harduin, qui a retrouvé les actes de décès de deux des frères Le Nain.

1.

TRANSACTION LE NAIN PERE.

VIII AOUST.

Furent présens en leurs personnes Ysaac Le Nain Sergent Royal au Bailliage de Vermandois dem^t à Laon estant de present en ceste ville de Paris logé a S^t Germain des Prez lez Paris rue Princesse d'une part

Et Nicolas Le Nain Commis du sieur Gaulcher président en l'eslection de Verneuil dem^t aueq led. sieur à Paris rue des Escouffes par^e S^t Germain, Anthoine Le Nain, M^e peintre, Louis et Mathieu Le Nain compagnons peintres dem^t ensemblement en lad. rue Princesse, lesd. Nicolas, Anthoine, Louis et Mathieu Le Nain freres Enfans dud. Ysaac Le Nain et de feu Jehanne Preuost jadis sa femme d'autre part

Disons les parties, mesmes led. Le Nain pere, Que à cause de l'administration et gouuernement qu'il a eu des personnes et biens de sesd. enfans comme leur tutteur depuis le decedz de sad. femme aduenu le mois de decembre mvi^e.... (*sic*), il est

redeuable à sesd. enfans de plusieurs sommes de deniers desquelles désirant s'acquitter et euicter les frais qui se feroient pour la reddition d'un compte, mesmes desirant de tout son possible euiter et retrancher toute occasion de proces entre sesd. enfans affin de les nourrir en paix et amictyé. Il leur auroit fait scauoir que les reconnoissant habilles et capables pour eux mesmes régir et gouverner leur bien et leur désirant tesmoigner l'affection qu'il a pour leur bien et aduancement, il vouloit et entendoit absolument leur quitter et delaisser non seulement ce quy leur appartient tant en meubles que immeubles par la succession de leurd. deffuncte mere et dont il a eu l'administration en lad. qualité de tuteur, mais aussy tous et chacuns les biens meubles et immeubles qui luy appartiennent de présent tant de son propre que à cause de la communauté qu'il a eue avec lad. deffuncte sa femme ou autrement à quelque tiltre que ce soit Pour en jouir par sesd. enfans par indiuis En attendant que chacun d'eulx ayt atteint l'age de majorité et que le partage et diuision s'en pourra commodement faire. A quoy lesd. enfans pour l'obeissance qu'ilz veulent rendre au commandement de leur pere se seroient condessenduz. A ces causes et pour plusieurs autres considerations les parties ont fait et font entre elles ce qui s'ensuit.

C'est assauoir que led. Le Nain pere a quitté et delaisé, quitte et delaisse par ces presentes absolument et pour tousiours ausd. Nicolas, Anthoine, Louis et Mathieu Le Nain ses enfans ce acceptans Les heritages qui ensuiuent à luy appartenans et quy font moictyé de ceulx qui sont de la communauté d'entre luy et sad. deffuncte femme, l'autre moictyé desquelz appartient à sesd. enfans par la succession d'icelle deffuncte leur mere assauoir :

La moictyé d'une maison size en la ville de Laon rue des Presbtres, par^e S^{te} Benoiste, ainsy qu'elle se poursuit et comporte. Item la moictyé d'une autre maison size à la Campignolle par^e S^t Jullien de Royaucourt avecq la moictyé du jardin en deppendant contenant deux jallois ou enuiron fermé de hayes a lantour. Item la moictyé de trois jallois de bois proche lad^e maison et dud. jardin avecq deux jallois et demy de pré. Item la moictyé d'un jallois ou enuiron de vignes siz au terroir de Vauxcelles scauoir seize verges en une piece au lieu d^t les Collerettes vne autre piece contenant huict verges au lieu d^t les Glayes vne autre piece dit au Clozon contenant huict verges. Item la moictyé d'une autre piece contenant cinquante verges au lieu d^t au Sart. Item la moictyé d'une autre piece en ce mesme lieu contenant vingt-cinq verges. Item la moictyé d'une autre piece size au lieu dit Aucroc contenant dix verges. Item la moictyé d'une piece de vigne contenant dix verges size au terroir de Bourguignon au lieu d^t la Grandcroix. Item la moictyé d'une autre piece aussy de vigne en ce mesme lieu contenant quatre verges. Item la moictyé d'une autre piece aussy de vigne en ce mesme lieu contenant quatre verges. Item la moictyé de trente verges de vigne sizes au terroir de Montarcenne. Item dix-sept demyes queues de vin estant de present à la caue de lad. maison où led. Le Nain pere est demeurant et generalmente tous les meubles qui sont de present tant en la susd. maison que ausd. autres maisons cy dessus spécifiées. Et encores quitte et delaisse comme dessus led. Le Nain pere à sesd. enfans ce acceptans les heritages qui ensuiuent à luy appartenant de son propre assauoir Vne piece de vigne contenant trente verges en une piece size au terroir de Bourguignon au lieu d^t Moullieres. Item ung bois contenant soixante verges ou enuiron siz en ce mesme lieu. Item une piece de terre labourable et ung bois tenant à icelle le tout contenant soixante verges ou enuiron. Item une autre piece au lieu d^t Esthierçons (?) contenant huict verges de vigne avecq le jardin estant au bout d'icelle vigne contenant quatre verges ou enuiron. Item deux autres pieces de vignes

au lieu d^t Masselines contenant l'une quatre verges et l'autre trois verges. Item quatre-vingt verges tant bois que prez au lieu d^t Ez Noizettes. Item ung autre bois contenant quarante verges ou enuiron en ce mesme lieu. Item une piece de pré à la contenance de quatre verges partissant à huict contre? le lieutenant? Courtier. Item ung jardin dit la Source siz au terroir de Royaucourt contenant quinze verges ou enuiron. Pour de tous lesd. heritages sus specifriez tant de propre que d'acquest ensemble desd. dix sept pieces de vin et de tous lesd. meubles et ustanciles de mesnage jouir faire et disposer par lesd. Nicolas, Anthoine, Louis et Mathieu Le Nain par indiuis en attendant la majoritté de chacun d'eulx et que le partage et diuision s'en puisse faire entre eulx ainsy qu'ilz aduiseront bon estre et à ceste fin les subroge leurd. pere en tous ses droitz noms raisons et actions generalmente quelconques sans aucune exception ny reseruacion faire par luy A la charge de payer et acquitter par lesd. enfans les cens et droictz seigneuriaux dont lesd. heritages se trouueront chargés vers les seigneurs ou dames dont ils sont mouuans. Et est le present contrat ainsy faict pour les causes et considerations cy deuant dittes. Et pour demeurer par led. Le Nain pere quitte et deschargé vers sesd. enfans qui le quittent et deschargent par ces présentes de tout ce dont il leurd. pourroit estre tenu et redeuable par l'issue et closture de compte qu'il leur deboiroit rendre de la gestion et administration qu'il a eue de leurs personnes et biens comme leur tutteur ou autrement pour quelque cause et occasion que ce soit de tout le temps passé jusques à huy e quelque somme que le tout puisse monter. Et encores est ce que dessus fait à la charge et condition expresse que lesd. enfans seront tenez et obligez comme ilz promettent de loger nourir et entretenir leurd. pere sa vie durant en lad. ville de Laon et luy fournir toutes ses necessitez bien et honnestement au mieux qu'il leur sera possible selon sa condition. Et d'autant que du mariage dud. Le Nain pere et de lad. feue Jehanne Preuost sa femme y a eu Ysaac Le Nain ainsné desd. enfans absent de ceste ville depuis plus de sept ans sans que les parties ne scauent s'il est vivant, Il est conuenu qu'en cas de retour dud. Ysaac Le Nain, il jouira pour sa cinquième partye esgalle portion du benefice du present contrat ainsy que de raison. Car ainsy promettant etc. Faict et passé és estudes des notaires soubzsignez l'an mil six cens trente le huictiesme jour d'aoust auant midy et ont signez

Ysaac Le Nain
Ysaac Le Nain
Anthoine Le Nain
M. Le Nain
Louis Le Nain

POICTEUX

MARREAU

II.

III JANVIER.

Pierre Létoffé marchand mercier dem^t a Croissy sur Serre pres Laon en Launois estant de present en ceste ville de Paris logé en l'isle du Pallais rue du Harlay aux Trois Parques, confesse pour le profit etc. de Anthoine Letoffé l'aisné son filz l'auoir baillé et mis en apprentissage et seruice du jour d'huy jusques à cinq ans etc. aueq Anthoine Le Nain m^e peintre à S^t Germain des Prez lez Paris y demeurant rue Princesse à ce present et acceptant qui l'a pris et retenu à son seruice pour apprenti pendant led. temps auquel il promet montrer et enseigner à son pouuoir sad. vocation etc. et ins'ruire en icelle luy fournir et liurer etc. boire, manger, lict etc. et le traiter doucement comme il appartient et sond. pere l'entretiendra pour led. temps de tous ses habitz, linge, chausseures et autres ses nécessitez honnestement selon sa condition etc. led. apprenti aagé de treize à quatorze ans ou enuiron etc. Faict et passé es études etc. l'an mil six cens trente le troisieme jour de januier après midy et ont signé

ANTHOINE LE NAIN

PIERRE LETOFFÉ

ANTHOINE LETOFFÉ

PERIER ?

MARREAU

III.

Le 24 dudit (May 1648) convoy et enterrement de LOUYS LE NAIN, peintre du Roy en l'Académie; pris chez M. Bobière à la rue du Vieux Colombier.

S^t Sulpice.

Le 26 May 1648. Convoy et enterrement d'ANTHOINE LE NAIN, peintre du Roy en l'Académie; pris chez M. Bobière, rue du Vieux-Colombier.

S^t Sulpice.

Un autre Le Nain, avec le prénom *Louis*, apparaît dans les registres mortuaires. Ce fut peut-être un descendant des trois frères; aussi donnerai-je l'acte de décès le concernant.

De vendredy 23 octobre 1733. Louis Le Nain, M^e sculpteur, âgé de 54 ans, demeurant rue Poissonnière, décédé le jour d'hyer a été inhumé au cimetière de S^t Joseph en présence de Nicolas François, bourgeois de Paris et de Jean David, m^e menuisier.

S^t Eustache.

Henri Harduin. État civil de quelques artistes français, extrait des registres des paroisses conservés aux archives de l'Hôtel-de-Ville de Paris. (*Cabinet de l'amateur*, n^o 31 et 32. 1863.)

V.

Un certain Antoine Le Nain fut notaire à Laon de 1705 à 1747.

Un autre notaire, qui s'appelait Nicolas-Claude Le Nain, tint la même charge dans la même ville de 1737 à 1748.

Peut-être appartenaient-ils à la famille des quatre frères.

V.

Dans l'*Histoire de Laon*, M. Devisme cite comme étant par sa mère, de la même famille que les trois peintres, le père Cotte, oratorien, chanoine de Laon et curé de Montmorency, conservateur-adjoint de la Bibliothèque Sainte-Geneviève en 1798 et qui mourut à Montmorency en 1815, laissant divers traités de météorologie.

VI.

Depuis la publication des *Peintres de la réalité*, j'ai souvent été appelé en consultation par des amateurs, désireux de me montrer des tableaux de Le Nain. J'en ai trouvé peu d'authentiques et diverses peintures qui ont passé sous mes yeux n'avaient aucun rapport avec les sujets traités habituellement par les trois frères.

J'excepterai pourtant une toile curieuse appartenant au duc de Cambacérès. Par certains personnages, ce tableau pourrait être mis au compte des Le Nain; mais quelques costumes m'empêchent d'affirmer l'authenticité de cette œuvre importante représentant une fête de paysans (les figures sont de deux tiers de grandeur naturelle). Il y a tout à la fois du flamand, de l'allemand, de l'italien dans les types, et pourtant, quoique ce tableau fasse honneur aux maîtres laonnois, je doute qu'il puisse leur être attribué.

VII.

A l'étranger, W. Bürger me signale dans le *Catalogue raisonné de la collection de tableaux de Nicolaus Hudtwalcker, à Hambourg, 1861* (en allemand) : « LE NAIN : Un Mendiant (un gueux? *Bettler*) vient de face, tête nue, un bâton à la main, etc. Près de lui marche sa jeune fille, portant sur son dos un petit enfant et donnant la main à un petit garçon, son frère. »

Mon excellent confrère, M. Louis Lagrange, m'apprend que le comte Louis Seyssel (d'Aix) possède à Turin six Le Nain, qui proviennent de la vente du prince de Conti.

Ce sont des toiles importantes, quelques-unes capitales, telles que le *Repas de famille*, qui provenait de la galerie du duc de Choiseul, et *Un artiste dans son atelier peignant un portrait*, tableau de cinq figures, dont un rédacteur de catalogues du siècle dernier a voulu faire l'atelier des Le Nain. (Voir mon *Catalogue*, pages 443 à 486.)

VIII.

Une lithographie, intitulée le *Buveur de bière*, « lithographié par Barry, d'après le tableau original de Le Nain, faisant partie du cabinet de M. Louis Perrody, » porte en outre : « Publié par Goupil et C^e le 4^{er} avril 1863. » Faux tableau, plus fausse reproduction.

IX.

Un avocat, M. Rousset (3, rue de Tivoli) m'a montré dans son cabinet une toile d'autant plus précieuse qu'elle est signée.

Dans une cour de ferme, des animaux sont mêlés à des personnages. C'est une œuvre de la dimension du *Corps de garde* (galerie Pourtalès) ; je n'ai malheureusement pas pris de notes sur l'instant, croyant avoir achevé mon siège. Et maintenant le départ du propriétaire m'empêche d'en donner une meilleure analyse.



GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

IV.

BIEN QUE LA PEINTURE SOIT L'ART EXPRESSIF PAR EXCELLENCE,
ELLE N'EST PAS CONFINÉE DANS LE CARACTÈRE;
ELLE PEUT CONCILIER L'EXPRESSION AVEC LA BEAUTÉ EN IDÉALISANT
SES FIGURES PAR LE STYLE, C'EST-A-DIRE EN RETROUVANT LA VÉRITÉ
TYPIQUE DANS LES INDIVIDUALITÉS VIVANTES.



IL existe entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction. L'intervalle est celui qui sépare le christianisme de l'antiquité; la contradiction consiste en ce que la beauté pure, — je parle ici de la beauté plastique, — se concilie malaisément avec les altérations momentanées du visage, avec la variété infinie des physionomies individuelles et avec la mobilité sans fin d'une même physionomie, subissant les innombrables im-

pressions de la vie et passant de la sérénité à la frayeur, de la gaieté à

la tristesse, des grimaces du rire aux contractions de la douleur.

Plus l'expression est forte, plus la beauté physique se sacrifie à la beauté morale. Voilà pourquoi la statuaire païenne est si mesurée dans son expression. Au lieu de la concentrer sur le visage, qu'elle eût défiguré, le sculpteur la fait serpenter dans la figure entière par le caractère de toutes les formes; il la met dans le geste, qui est l'expression de l'âme en mouvement, ou dans l'attitude, qui est l'expression de l'âme au repos. Les cris affreux que poussait Laocoon sous l'étreinte des serpents, la statuaire antique les a réduits à des soupirs pour ne pas trop déformer les traits du héros; mais ces cris, le poète nous les fait entendre, *clamores horrendos*, et le peintre peut les représenter, mais il devra se contenir dans une certaine mesure s'il veut choisir le côté de la dignité et de la grandeur. Il devra idéaliser sa figure par le style.

Que signifient ces mots? Pour le peintre comme pour le sculpteur, donner du style à une figure, c'est imprimer un caractère typique à ce qui ne présentait qu'une vérité individuelle. Aussi la peinture, quand elle veut le style, a-t-elle une tendance à se rapprocher de la statuaire. Mais entre les deux arts il existe une sensible différence. Telle expression vive sera représentée sur la toile qui serait choquante dans le marbre. Il répugne au sculpteur d'exprimer certains vices qui par leur bassesse enlaidiraient le visage; mais le peintre peut s'attacher à les rendre. Toutefois, pour rester dans les conditions du style, il lui faudra chercher les accents génériques. Si c'est, par exemple, un hypocrite qu'il veut peindre, cet hypocrite résumera tous les traits de l'hypocrisie et nous apparaîtra, non pas comme un tartufe, mais comme Tartufe lui-même.

Les instincts vils, les grossièretés du sensualisme, la lubricité, l'ivresse, tout ce qui rapproche l'homme de la bête, l'art statuaire n'ose l'accuser dans la figure humaine, et c'est pour cela que le génie antique alla chercher, au fond des eaux, les tritons et les syrènes, au fond des bois, le satyre aux pieds de bouc et le faune rustique et le centaure. Ils ne voulurent pas, ces grands artistes de l'antiquité, altérer la beauté de l'homme par l'accent des passions avilissantes; ils se contentèrent de sculpter les vices humains dans les précurseurs de l'humanité, dans ces êtres non encore affranchis de la bestialité originelle, et qu'elle respectait cependant, comme des ancêtres sauvages, comme les dieux imparfaits et mystérieux de la primitive nature. Mais ce que la sculpture se refuse à éterniser dans le marbre ou dans le bronze, ce qu'elle ne veut pas rendre palpable sous les trois dimensions, la peinture se permet de le retracer sur la toile, parce qu'au lieu de présenter des corps tangibles, la toile ne présente que des images insaisissables; au lieu de nous offrir l'épaisseur

des choses, elle ne nous en offre que le mirage. *Réelle*, la sculpture s'interdit la laideur : *apparente*, la peinture ne repousse pas le laid parce qu'elle a mille moyens d'en mitiger l'expression, de le rendre acceptable par les prestiges de la lumière et le langage des couleurs, par les circonstances environnantes, par le choix du cadre. Lorsque Raphaël introduit la difformité dans un ouvrage de style, par exemple, dans le fameux carton qui représente la *Guérison du boiteux* à la porte du temple, il rachète le difforme et le relève en effaçant les traits purement accidentels et qui ne seraient que des pauvretés, pour insister sur les traits décisifs, caractéristiques. Vues en grand, les disgrâces de la nature perdent de leur aspect misérable, et peuvent rentrer dans les plus hauts spectacles de la peinture, soit que l'artiste les transfigure par l'âme, soit qu'il en use comme d'un contraste frappant au profit de la beauté même.

Le style n'est donc pas dans l'art du peintre absolument ce qu'il est dans l'art du sculpteur. Celui-ci adore le beau jusqu'à redouter l'expression, qu'il modère ; celui-là recherche l'expression jusqu'à ne pas repousser la laideur, qu'il idéalise.

V.

LA PEINTURE PEUT S'ÉLEVER AU SUBLIME,
MAIS PLUTÔT PAR L'INVENTION DU PEINTRE QUE PAR LES MOYENS
PROPRES À SON ART.

Si le sublime est comme une échappée de vue sur l'infini, il semble que les arts du dessin, qui sont assujettis à emprisonner toute idée dans une forme, ne sauraient être sublimes. Il peut arriver cependant que le peintre, suscitant avec violence des pensées qu'il n'a exprimées par aucune forme, frappe sur notre âme comme ferait sur notre oreille un coup de tonnerre. C'est alors en vertu de la pensée entrevue et non formulée, que le tableau peut être sublime.

Les exemples en sont rares. Rembrandt a été sous ce rapport le Shakespeare de la peinture. L'Évangile lui a inspiré plusieurs fois des idées de génie qui n'ont été rendues par aucun contour et ne sont indiquées que par l'insaisissable expression de la lumière. Il existe de ce grand peintre un dessin rapide, lavé au bistre, qui représente la Cène du Christ à Emmaüs. L'artiste a voulu traduire le passage de l'Écriture où il est dit : « Alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent, *mais il disparut de devant eux.* » La figure du Christ est absente, en effet, dans le dessin de Rembrandt, et sur le siège d'où elle vient de disparaître, on

ne voit plus qu'une lueur fantastique et mystérieuse. Étonnés, effrayés de la disparition de leur convive et de l'apparition de cette lumière, les deux disciples dévorent des yeux le siège vide et illuminé où tout à l'heure ils ont touché la main d'un ami, entendu sa voix et rompu le pain avec lui. N'est-ce pas un trait de sublime que cette lueur impalpable exprimant tout à coup un Dieu disparu, un Dieu invisible?

Nicolas Poussin a rencontré le sublime quand il a conçu un de ses tableaux les plus célèbres, les *Bergers d'Arcadie*. Dans une contrée agreste, coupée de bocages, séjour de bonheur chanté par les poètes, d'heureux pasteurs, en promenant leurs amours, ont découvert sous un bouquet d'arbres un tombeau avec cette inscription à demi effacée : *Et in Arcadiâ ego* (et moi aussi, je vivais en Arcadie). Cette parole sortie de la tombe assombrit les visages et fait expirer le sourire sur toutes les lèvres. Une jeune femme, nonchalamment appuyée sur l'épaule de son amant, demeure muette, pensive, et semble prêter l'oreille à cet avertissement du cadavre. L'idée de la mort a aussi plongé dans la rêverie un jeune berger qui est accoudé sur la tombe, la tête inclinée, tandis que le plus vieux des pasteurs montre du doigt les caractères qu'il vient de découvrir. Le profond paysage qui achève ce tableau tranquille et silencieux fait voir des feuillages roux sur des rochers arides, des monticules qui vont se mêler à un horizon vague, et l'on aperçoit au loin quelque chose d'incertain qui ressemble à la mer. Ce qu'il y a de sublime dans cette peinture est justement ce qu'on n'y voit point : c'est la pensée qui plane au-dessus, c'est l'émotion inattendue que reçoit l'âme du spectateur, transportée subitement au delà du tombeau dans l'infini de l'inconnu. Des paroles gravées sur le marbre sont ici la seule forme, le seul moyen du sublime. La peinture reste, pour ainsi dire, étrangère à la secousse morale que le philosophe a voulu nous imprimer. Plus peintre que Poussin, Rembrandt a su en quelque manière faire rentrer le sublime dans les moyens de son art en l'exprimant par la lumière.

Il en est, au surplus, de la poésie comme de la peinture. Les coups de génie d'un Shakespeare, d'un Corneille, aussi bien que les grands traits de l'Écriture, n'ont pas de forme, pour ainsi dire, ou ils en ont une dans laquelle l'art ne joue aucun rôle, et qui, par cela même, peut être traduite dans toutes les langues du monde. Émané du sentiment de l'infini, le sublime de la peinture ne saurait être attaché à une forme cernée par un contour. Soit qu'il éclate dans l'œuvre de Rembrandt, soit qu'on le devine dans le tableau du Poussin, le sublime est intangible comme la lumière, ou invisible comme l'âme.

VI.

LA SPÉCIALITÉ DES MOYENS PROPRES A LA PEINTURE
S'IMPOSE A L'ARTISTE DÈS LE MOMENT OU IL INVENTE SON SUJET
ET EN CONÇOIT LA PREMIÈRE IMAGE.

Le but des arts du dessin étant de manifester le beau, de le rendre visible et sensible, la forme plastique ou figurée leur est essentielle, leur est propre. Mais c'est pour la peinture surtout que les moyens sont optiques, parce qu'elle traduit les sentiments et les idées sur une surface unie et que ces images, pures apparences, ne relèvent pas du toucher qui est la vue du corps, mais de la vue qui est le toucher de l'âme.

Inventer, pour le peintre, c'est donc *imaginer*, c'est voir apparaître devant ses yeux les personnages ou les choses qu'il évoque dans son imagination sous l'empire d'un sentiment qui l'anime ou d'une pensée qui l'obsède. Ici la grandeur de la peinture est tout d'abord attestée par la première de ses lois qui est de choisir, oui, de choisir les sentiments ou les pensées qu'elle exprimera, les figures qu'elle devra mettre en scène, le théâtre de l'action, le caractère de la nature environnante et l'accompagnement des choses. Le poète, l'écrivain, ne connaissent pas de monstre odieux, *qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux*, parce que les yeux auxquels parle la poésie sont les yeux de l'esprit; mais le peintre des spectacles ignobles ne les raconte point; il les montre, et comme il n'a qu'un instant pour les montrer, ses images nous heurtant sans précautions, sans préface, ne sont pas seulement ignobles, elles sont brutales; elles nous dégoûtent à l'improviste. C'est donc la première loi de la peinture que d'écarter les sujets hideux ou repoussants.

Bien des gens, il est vrai, affectent de penser que tous les sujets sont bons et qu'il n'y a rien d'ignoble en peinture; qu'il n'y a pas de goinfres, de *magots* que l'esprit de Téniers ne rende acceptables; qu'il n'est pas de goujats immondes sous le pinceau de Brauwer; et qu'Ostade a su nous intéresser à des paysans difformes ou plutôt informes qui dansent dans un cabaret avec la délicatesse d'une ronde d'ours...; mais, si l'on en convient, il faut ajouter que les peintres ne sont pas ignobles quand ils n'ont pas l'intention de l'être, ou bien quand leurs représentations sont relevées par une pointe de satire. Lorsque Brauwer va chercher des truands dans leurs bouges pour imiter leurs grimaces horribles et leurs rouges trognes, lorsqu'il les représente avec tant de sympathie vomissant du vin et des injures, il emploie un talent plein de chaleur,



LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE (L'ESCALIER DE VOLTAIRE), PAR M. CHÉNAVARD,

Tiré des cartons pour la décoration du Panthéon français.

de finesse et d'harmonie à se faire pardonner ce qu'il voulait nous faire admirer.

Dès qu'il choisit un sujet de peinture, l'artiste doit songer aux moyens *pittoresques* et se défier des beautés littéraires qui l'auraient séduit dans les livres ou les récits qui l'auraient inspiré. Ce qu'un peintre doit emprunter d'un poète, ce n'est pas ce qu'il aura lu dans ses poésies, mais ce qu'il y aura *vu* ; c'est l'idée vivante et agissante ; c'est le sentiment quand il devient mouvement.

Je suppose qu'un peintre veuille exprimer ce qu'il aura entendu dire ou ce qu'il aura pensé lui-même : que Voltaire est la personnification du XVIII^e siècle ; que tout procède de son génie et que tout va s'y absorber ; qu'il est le centre d'où partent et où aboutissent tous les rayons de la philosophie... Comment s'y prendra-t-il pour donner une forme pittoresque à une idée aussi métaphysique, aussi abstraite ? Un artiste qui excelle à inventer a résolu ce problème de la façon la plus heureuse, la plus admirable, dans un des cartons qui lui avaient été commandés par l'État, en 1848, pour la décoration monumentale du Panthéon français. Ce carton représente l'*Escalier de Voltaire*. On y voit monter et descendre tous les philosophes du temps, tous les grands de l'intelligence (à l'exception de Rousseau qui dans le XVIII^e siècle fut le précurseur du nôtre). Placé au plus haut de son escalier, Voltaire reconduit un des visiteurs, d'Alembert, auquel il remet un article pour l'*Encyclopédie*. Sur les premières marches, Diderot attend la fin des adieux pour amener d'Alembert. De la sorte sont formulées en vives images, en figures parlantes, des spéculations de l'esprit qu'on aurait pu croire étrangères à la peinture, et c'est par ses moyens propres que la peinture les a exprimées, en les rendant visibles, en leur donnant un corps.

Dans cette même série de cartons où abonde l'invention pittoresque, et qui devaient former une histoire universelle et palingénésique du genre humain, l'auteur, Paul Chenavard, avait consacré une des plus grandes compositions à peindre les obscurs commencements du christianisme lorsque le dieu nouveau sapait sourdement la puissance de Rome païenne. Cette vaste scène est divisée en deux zones horizontales. Dans la zone supérieure remplie de soleil, passe le pompeux et bruyant cortège d'un César triomphant, avec ses licteurs, ses officiers, ses trophées, ses prisonniers vaincus, ses aigles et ses éléphants. La zone inférieure, au contraire, obscure et silencieuse, représente les premiers chrétiens en prière dans les Catacombes, qu'ils ont creusées comme une tombe sous les pas du triomphateur, et dans lesquelles viendra bientôt s'effondrer l'empire romain. Il est impossible de raconter plus clairement et plus vivement

l'histoire par le langage figuré de l'art, langage muet qui se dessine et se grave dans la mémoire des peuples en traits ineffaçables, comme cette éloquence de l'orateur athénien qui laissait dans l'âme ses aiguillons.

C'est une qualité rare chez les peintres que l'invention ; elle est rare même chez les grands maîtres. Léonard de Vinci, ce génie chercheur, profondément curieux, et voué à toutes les inquiétudes de son art, conseillait à ses élèves de regarder parfois attentivement les taches accidentelles des vieux murs, les pierres jaspées, les veines du marbre, les nuages, comme pouvant offrir à une imagination paresseuse des combinaisons singulières de lignes et de formes, et des motifs inattendus. Le plus souvent lorsqu'ils inventent, les peintres ne font que trouver, *inventire*, dans la fable, la poésie, la religion, l'histoire, des sujets déjà inventés par les poètes, déjà illustrés et consacrés par la tradition. Comme si l'imagination était une faculté plutôt septentrionale et germanique, il n'y a eu guère d'inventeurs puissants qu'Albert Dürer et Rembrandt. Du reste, on est convenu de regarder comme une invention du peintre toute manière neuve de concevoir un sujet connu.

Pourquoi les hommes du Nord sont-ils plus inventifs ? Peut-être parce qu'ils sont plus habitués à la vie intérieure, à se recueillir, à réfléchir. Il n'est que la solitude pour faciliter cette attention prolongée, cette méditation persistante et profonde, qui sont la source des grandes pensées, parce que, échauffant peu à peu l'esprit, elles finissent par y allumer l'enthousiasme. De même qu'un avare trouve sans cesse des occasions d'acquérir, parce que toujours il y pense, de même l'artiste peut trouver continuellement à enrichir son esprit, s'il y pense toujours. La méditation est justement ce qui manque aujourd'hui à nos peintres. Impatients de produire, pressés de vivre, jaloux de suivre la marche haletante d'une civilisation qu'emporte la vapeur, ils ne se donnent pas le temps de méditer, et cela dans un art où tous les hommes de génie ont travaillé comme s'ils n'avaient pas eu de génie. « La peinture, disait Michel-Ange, est une muse jalouse ; elle veut des amants qui se livrent à elle sans réserve, sans partage. »

Encore une fois, soit qu'il invente ses motifs, soit qu'il les découvre dans un poète, soit qu'il les renouvelle des anciens, le peintre doit les concevoir en vives figures, et les tirer de l'obscurité vague où l'imagination les apercevait pour les appeler à la lumière, à l'évidence. S'il n'est pas le premier créateur de sa pensée, il doit la créer une seconde fois en rendant pittoresque ce qui était poétique, en faisant un spectacle de ce qui était une idée, un sentiment ou un songe.

Voilà comment l'art du peintre se distingue de tous les autres dès la

naissance de l'invention. Pour le plaisir de citer un hémistiche d'Horace, on a trop souvent affirmé les ressemblances de la peinture avec la poésie. Il convient dans ce livre, non-seulement de montrer les liens qui les unissent, mais de marquer les limites qui les séparent.

VII.

LE PREMIER MOYEN POUR LE PEINTRE D'EXPRIMER SA PENSÉE
EST L'ORDONNANCE.

Un jour que Prud'hon dînait à la table de M. Frochot, préfet de la Seine, ce magistrat exprima le désir que Prud'hon peignît un tableau qu'on voulait suspendre dans la salle où se tenaient les assises de la cour criminelle, et, en parlant de l'effet à produire sur les accusés, il laissa tomber ce vers d'Horace :

Raró antecedentem scelestum
Deseruit pede pœna claudo....

(Il est rare que la peine boiteuse n'atteigne pas le criminel qu'elle poursuit.) Aussitôt Prud'hon se lève et demande la permission d'aller tracer à la plume le tableau désiré, dont toute l'ordonnance s'est présentée à son imagination. Avec les yeux de sa pensée, il a vu le criminel en fuite, *antecedentem scelestum*, et la Justice lui est apparue, non pas claudicante, comme la représente le poète, mais fendant les airs d'un vol rapide et accompagnée d'une autre figure ailée, la Vengeance divine. Prud'hon n'avait pas inventé le motif, mais il en inventait l'ordonnance, et il l'inventait avec le génie d'un peintre en transfigurant l'image écrite, en lui donnant, au lieu de béquilles, des ailes. Sur-le-champ il avait indiqué les grandes lignes, jeté les figures et leurs draperies, prévu leur pantomime, balancé les masses, arrêté le cadre. Telles sont, en effet, les opérations qui constituent ce qu'on entend par l'ordonnance, et ce qu'on appelle aussi la composition; mais ce dernier mot, dont la signification est plus étendue, embrasse l'invention du peintre et l'économie de son tableau, à tel point qu'on l'emploie souvent comme un synonyme du tableau lui-même. Dans son acception plus restreinte, la composition n'est autre chose que l'ordonnance, c'est-à-dire l'art de mettre en *ordre* les éléments du tableau, de les disposer, de les combiner, ou, si l'on veut, de distribuer les rôles aux acteurs du drame, car les Grecs appelaient la composition le drame du peintre (τὸ δράμα τοῦ ζωγράφου), ce qui

veut dire ici la mise en scène, sans quoi la composition serait à elle seule toute la peinture.

Deux choses sont à observer et à concilier dans l'ordonnance : sa



VIERGE SUR UN TRÔNE, PAR JEAN BELLIN.

(Académie de Venise.)

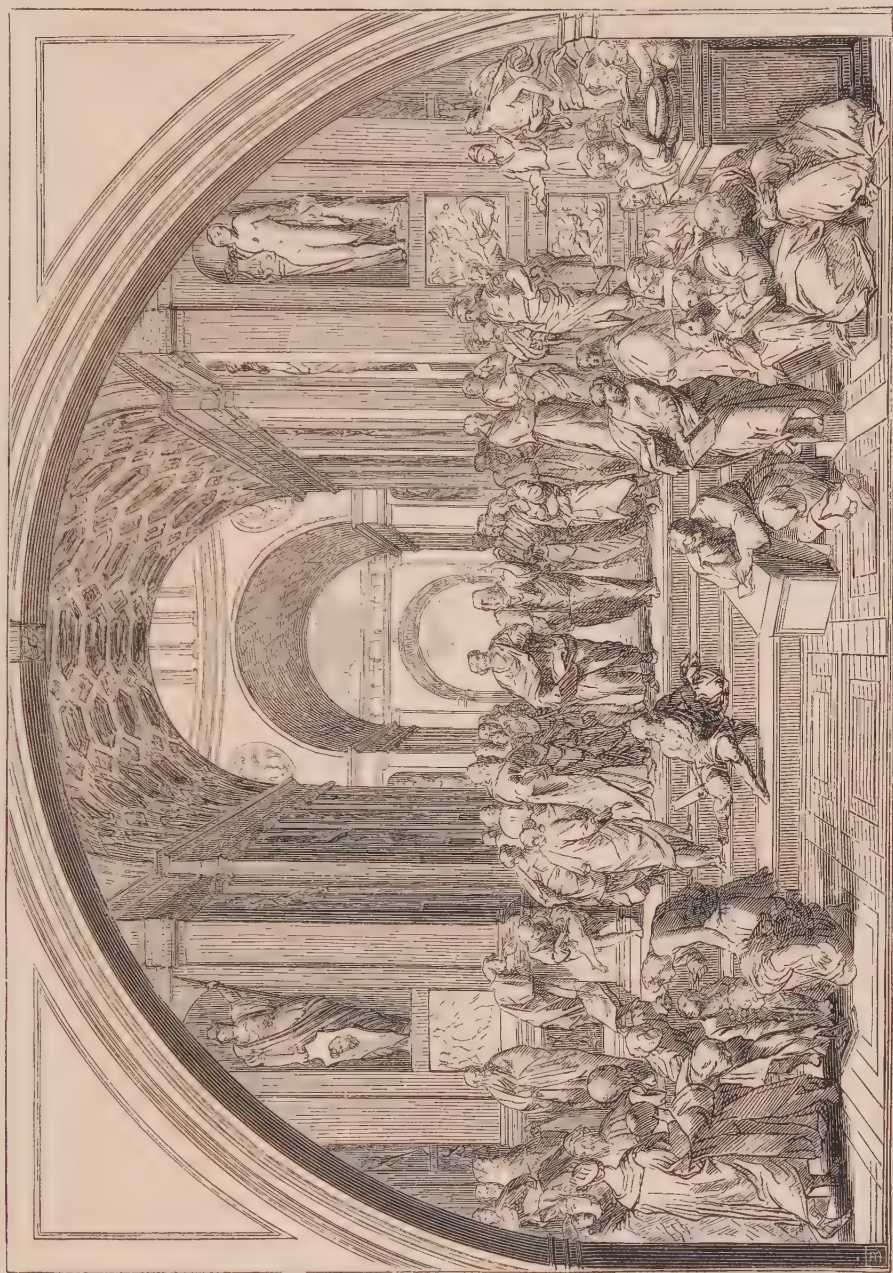
beauté optique, celle qui répond au plaisir des yeux, et sa beauté morale ou poétique, celle qui touche au sentiment. La première de ces beautés serait la plus importante et pourrait presque suffire si la composition

était purement décorative, comme le serait, par exemple, une peinture représentant les plaisirs de la moisson ou de la vendange. Que si le tableau s'adresse à l'esprit ou au cœur, s'il doit remuer les passions, il faudra bien que le caractère moral de l'ordonnance passe avant la convenance pittoresque, laquelle devra être sacrifiée résolument à l'expression, si tant est qu'on ne puisse les obtenir l'une et l'autre, les fortifier l'une par l'autre. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux après, si tu peux. » Ainsi parle Diderot.

Dans les âges gothiques, lorsque l'art était encore en enfance, les peintres ne connaissaient guère qu'une seule disposition : la symétrie, et il y avait plusieurs causes au choix de cette ordonnance naïve : d'abord la timide ignorance des premiers peintres, qui eussent été embarrassés d'une composition compliquée; ensuite une sorte d'ingénuité pieuse et de respect pour les sujets sacrés, car il y a dans la symétrie quelque chose de sacramentel et de religieux, parce qu'elle répond à un sentiment d'immobilité, de recueillement et de silence. Ce n'est pas d'ailleurs par le mouvement et par la vie que les arts ont commencé. Les premiers tableaux, comme les premières statues, ont un caractère de roideur, un aspect tranquille et grave qui, par la symétrie, devient solennel.

Dans le corps humain, qui est symétrique par excellence, la symétrie n'est sensible que lorsqu'il est rigide et immobile. Dès que la figure humaine entre en action, la symétrie est rompue par le mouvement, et dans les raccourcis de la perspective elle échappe au regard. La figure cependant ne perd pas son aplomb, et ce qui était une régularité froidement rigoureuse, est remplacé par un autre genre de symétrie, qui est l'équilibre. Eh bien, le même phénomène se manifeste dans l'art. Dès qu'il a grandi, dès qu'il se sent hardi et fort, il abandonne les compositions symétriques et il y substitue la pondération. Au lieu de ranger ses personnages, en égal nombre, à droite et à gauche d'un milieu, la peinture introduit un certain balancement dans les masses correspondantes, rachète la similitude des lignes et des figures par l'opposition de groupes équivalents, de sorte que sous les dehors d'une liberté facile la composition conserve son équilibre et que l'œil, secrètement charmé, prend plaisir à la variété de l'ordonnance, sans en apercevoir la symétrie artificielle et cachée. Cela se passe en ce moment de première virilité où la peinture va de Jean Bellin à Titien, de Verocchio à Léonard, de Ghirlandajo à Michel-Ange, de Pérugin à Raphaël.

Cette transition de l'art traditionnel et compassé à la peinture remuée et libre, on en peut voir un exemple illustre dans la Chambre de



L'ÉCOLE D'ATHÈNES, PAR RAPHAËL.

la Signature, au Vatican. En regard de la *Dispute du Saint Sacrement*, dont la partie supérieure est ordonnée encore suivant les lois de la régularité primitive, Raphaël a peint l'*École d'Athènes*, qui n'est pas seulement un chef-d'œuvre d'invention, de dessin, de style et d'expression, mais qui est un chef-d'œuvre incomparable de composition, et comme le dernier mot du génie dans l'ordonnance.

Au premier coup d'œil, c'est un beau désordre de figures qui semblent groupées par le hasard des rencontres ou fortuitement isolées. Il y a une si parfaite vraisemblance dans la manière dont les groupes se distinguent l'un de l'autre et sont cependant liés entre eux; les vides sont si naturellement remplis ou si heureusement ménagés, que c'est à peine si on soupçonne l'intervention de l'art dans une combinaison pourtant si bien méditée et si savante. N'ayant mis aucune symétrie apparente dans l'ordre des figures où elle devait être brisée par la vie et le mouvement, Raphaël en a mis dans les choses immobiles, l'architecture et les statues, pour racheter par la solidité du fond le désordre simulé de l'arrangement pittoresque.

De plus, Raphaël a supposé le spectateur placé dans l'axe de l'édifice voûté qui abrite cette réunion imaginaire de tous les philosophes grecs. Mais aucun personnage ne devant dominer seul dans une assemblée aussi auguste, que préside l'esprit invisible de la philosophie elle-même, aucune figure n'est placée sur la ligne médiane qui passe entre Platon et Aristote, les deux génies qui se disputeront éternellement l'empire des âmes, parce que l'un personnifie le sentiment, l'autre la raison. Ce n'est pas ici le moment d'observer l'exquise convenance avec laquelle sont caractérisés tous ces héros de l'intelligence antique : Pythagore qui écrit ses tables harmoniques, Épicure couronné de pampres, le sombre Héraclite, le cynique Diogène, Socrate qui argumente, Platon qui enseigne l'enthousiasme, Aristote qui professe l'expérience, le pyrrhonien souriant à ses doutes, l'éclectique recueillant ses notes, Archimède traçant sur le sol ses problèmes géométriques, l'astrologue Zoroastre, le géographe Ptolémée. A ne voir ici que la beauté de l'ordonnance, l'*École d'Athènes* est un modèle à jamais admirable de l'art que Raphaël a inauguré, de multiplier les figures sans confusion, de peupler une toile sans encombrement, de la pondérer sans symétrie, et de répandre l'unité, sans la détruire, dans une variété charmante.

L'unité! voilà le véritable secret de toute composition. Mais que signifie l'unité par rapport à l'ordonnance? Elle signifie qu'il doit y régner un certain caractère dans le choix des grandes lignes; qu'il doit y avoir dans la disposition des parties une dominante. Pourquoi? Parce

que si l'homme a deux yeux il n'a qu'une vue, et il n'a qu'une vue parce qu'il n'a qu'une âme.

Droites ou courbes, horizontales ou verticales, parallèles ou divergentes, toutes les lignes ont un rapport secret avec le sentiment. Dans les spectacles du monde comme dans la figure humaine, en peinture comme en architecture, les lignes droites répondent à un sentiment d'austérité et de force et peuvent donner à une composition où elles se répètent, un aspect grave, imposant, rigide.

Les horizontales, qui expriment, dans la nature, le calme de la mer, la majesté des horizons à perte de vue, la tranquillité végétale des arbres résistants et forts, l'apaisement du globe après les catastrophes qui l'ont jadis bouleversé, la durée immobile, éternelle... les horizontales expriment en peinture des sentiments analogues, le même caractère de repos solennel, de paix et de durée. Si tels sont les sentiments que le peintre veut faire naître en nous, si tel est le caractère qu'il veut imprimer à son œuvre, il faudra que les horizontales y dominent, et que le contraste des autres lignes, au lieu d'atténuer l'accent de l'horizontalité, le rende encore plus frappant. Voyez le *Testament d'Eudamidas* : Poussin y a répété les lignes horizontales. Couché sur son lit de mort, le citoyen de Corinthe forme la ligne dominante de l'ordonnance. La lance du héros répète cette ligne et, couchée comme lui, semble condamnée au repos et affirmer une seconde fois la mort de son maître. Les figures en sens contraire, du médecin, de la mère et du scribe, font ici opposition à l'horizontale; mais le contraste a un peu trop d'importance, et en le disputant à la disposition principale, il affaiblit l'unité.

Voyez maintenant la *Vie de saint Bruno* par Lesueur dans cette admirable suite de tableaux naïfs et touchants. La solennité du sentiment religieux, qui est une aspiration ascendante, y est exprimée par la répétition dominante et le parallélisme des verticales, et ce parallélisme, qui ne serait que de la monotonie si le peintre avait eu d'autres personnages à mettre en scène, devient une répétition expressive, là où il fallait rendre sensibles le respect et l'uniformité de la règle monastique, le silence du cloître, le recueillement, le renoncement.

S'agit-il de rendre une idée terrible, celle du jugement dernier, par exemple; veut-on rappeler le souvenir d'une action violente, comme l'enlèvement des Sabines ou le Pyrrhus sauvé, de semblables sujets demandent des lignes véhémentes, impétueuses et remuées. Michel-Ange fait contraster et flamboyer ses lignes sur le mur de la chapelle Sixtine; Poussin tourmente et moue les siennes dans ses tableaux de *Pyrrhus sauvé* et des *Sabines*, et les modes linéaires employés par

ces maîtres sont des exemples de la loi qu'il faut suivre, et que nous recommandons : celle de ramener avec décision à un caractère dominant l'ensemble des grandes lignes, c'est-à-dire le premier moyen d'expression, qui est l'ordonnance.

Ce sont de bien futiles et de bien fausses idées que celles qui ont prévalu dans les écoles de peinture, dès la fin du xvi^e siècle, grâce aux imitateurs sans génie du génie de Michel-Ange. Suivant eux, tout devait contraster, et toujours : les lignes, les angles, les groupes, les mouvements, les attitudes, les membres; tout devait s'agiter, se combattre, se contredire au profit d'une variété brillante qui, à force d'amuser l'œil par des oppositions, eut pour effet de corrompre l'éternel principe de l'unité. Abus monstrueux ! Il n'est pas jusqu'au bouillant Diderot qui n'en ait été choqué, et qui n'ait vu dans le contraste mal entendu et continu « une des causes les plus funestes du maniéré. »

Il a été un temps où la disposition pyramidale était érigée en principe par les rhéteurs de l'art, et on la voulait pour les groupes aussi bien que pour le tableau tout entier. Rien de plus dangereux que ce prétendu principe, car la pyramide contient deux éléments contraires, l'horizontale et la verticale. Or, du moment que ces lignes ont un langage qui s'adresse au sentiment, une signification morale, il ne convient pas de laisser le regard incertain entre ces deux directions; il faut donc que l'une l'emporte sur l'autre, au point que l'horizontalité domine franchement, si la pyramide est très-obtuse, et que la verticale triomphe, si la pyramide est très-aiguë. Dans la *Pièce de cent florins*, célèbre estampe de Rembrandt, où Jésus-Christ est représenté guérissant les malades, la composition se développe décidément en largeur, et le sens horizontal l'emporte sur la pyramide que forme la figure du Christ au dessus des groupes de malades qui implorent leur guérison.

La *Transfiguration* de Raphaël, si souvent critiquée comme renfermant deux tableaux en un seul cadre, trahit une seconde fois ce défaut dans l'ordonnance, qui le rend encore plus visible, en opposant la masse horizontale que forment le possédé et les apôtres à la masse pyramidale du groupe supérieur. Il est évident que le défaut d'unité qui a échappé cette fois, exceptionnellement, au grand maître, devient plus frappant par le choix malheureux de deux dispositions contraires, qui ajoutent la dualité optique à la dualité morale.

Supposez cependant que le peintre veuille représenter une assomption de la Vierge, une ascension de Jésus-Christ, le ravissement d'un saint, une apothéose, ou tout autre sujet qui appelle de sa nature la disposition pyramidale, l'unité pourra s'y retrouver avec bonheur, si l'en-

semble de la composition, se dessinant comme un ovale allongé, s'achève dans la partie inférieure en pyramide renversée. Raphaël, qui n'en reste pas moins l'ordonnateur par excellence, a ainsi composé la *Madone de Saint Sixte*, en opposant aux lignes pyramidales de l'apparition céleste la base très-étroite que forment les deux chérubins groupés au milieu de la plinthe inférieure qui figure l'appui d'une fenêtre ouverte sur le paradis.

Soit qu'on regarde à la beauté optique de l'ordonnance, soit qu'on la considère comme l'ébauche de l'expression, l'unité est le seul principe, le véritable secret. Ainsi que Montabert l'a judicieusement écrit (*Traité complet de Peinture*), il ne faut pas dire au peintre : « Composez pyramidale, bouchez les trous, craignez les vides, évitez les angles et les parallèles, recherchez les contrastes, » il faut lui dire : « Composez selon votre sentiment; mais, quelles que soient vos combinaisons, ramenez les lignes, les groupes, les masses, les directions, les dimensions, à l'unité que vous aurez choisie, que vous aurez sentie. »

Par l'unité, l'artiste peut faire réussir toutes les manières d'arranger un tableau : l'ordonnance convexe, qui plaisait à Rubens, au Corrège, et qui met en relief les principales figures; l'ordonnance concave, employée par Raphaël dans la *Dispute du Saint Sacrement*, et qui est une autre manière de concentrer les regards; la composition en diagonale, comme la *Descente de Croix* de Rubens, qui secoue l'attention par une obliquité imprévue, et ces étranges distributions de Rembrandt, qui, dictées par l'émotion du génie, semblent ne s'adresser qu'aux yeux de l'âme.

Que les formes de la bordure doivent être indiquées par la ligne dominante du tableau, c'est une vérité souvent méconnue, et toutefois tellement sensible qu'il serait superflu d'y insister. Une Cléopâtre couchée, une Ariane endormie, formant une horizontale, seraient mal placées dans un cadre en hauteur. On voit au palais de Versailles des trumeaux, très-allongés en verticales, qui sont remplis par des sujets militaires dont l'horizontalité est en contradiction choquante avec la forme du panneau. Tout le monde connaît par l'estampe de Pradier la composition si heureuse de M. Ingres : *Virgile lisant l'Énéide*. Le peintre l'avait conçue d'abord en largeur; mais quand l'inspiration lui vint de montrer dans le fond la statue de Marcellus, se dressant aux yeux de Livie, comme le spectre du remords évoqué par ces vers : *Tu Marcellus eris*,... la composition tout entière changea de sens, et la hauteur y devint dominante, parce que les proportions du cadre durent se conformer à la direction nouvelle qu'avait prise la pensée du peintre, en se résumant dans l'apparition poétique de ce fantôme de marbre, vaguement répété par son ombre sur la muraille.

LA GRAVURE

LA LITHOGRAPHIE ET LA PHOTOGRAPHIE

AU SALON DE 1865

•
•:—•—•:—



'Il fallait prendre au sérieux la Gravure, telle qu'elle est représentée au Salon de 1865, il ne resterait plus qu'à écrire en tête de cet article : *Consummatum est...* tout est fini ! et à se livrer à de longues lamentations ! Mais, en matière de critique, la philosophie doit l'emporter sur le sentiment. Si les conseils n'ont qu'une influence limitée, les lamentations sont plus vaines encore. Les larmes que nous aurions versées dans les deux grandes salles

qui ont été consacrées cette année à l'exhibition des gravures au burin, à l'eau-forte ou sur bois ainsi que des lithographies, n'auraient eu d'ailleurs pour témoins que les gardiens du Palais. Le public ne s'aventure qu'avec prudence dans ces steppes gris et froids. C'est avec une tranquillité idéale que nous avons pu recueillir nos notes. Ce n'est qu'avec un véritable sentiment de tristesse que nous les transcrivons, car il semble que le public soit prêt à oublier sans retour cette forme de l'Art.

Dans nos précédents comptes rendus nous avons déjà poussé ce cri : la Gravure se meurt ! et nous ne reviendrons pas sur les causes nombreuses et redoutables qui menacent de plus en plus vivement un art qui a été l'honneur de la France et qui sera toujours l'honneur d'un grand pays. Nous l'avons dit et nous le répétons : alors que, pour ne citer

qu'un exemple, le gouvernement regarde comme indispensable de soutenir, de perpétuer la tradition de la Tapisserie à la manufacture des Gobelins, il est indispensable qu'il se montre aussi libéral envers la Gravure. Les tapis des Gobelins et de la Savonnerie indiquent aux étrangers combien la France estime cette branche des arts décoratifs. Et cependant l'industrie privée pourrait, à l'occasion de certains concours internationaux, obtenir des produits d'une haute perfection, parce que ce sont là des objets de grand luxe que peuvent toujours commander les riches particuliers, et dont les procédés de fabrication ne se perdent point. Mais la gravure au burin, harcelée par la photographie, négligée par les éditeurs qui n'osent plus engager sur une planche des sommes dignes d'un artiste sérieux, battue en brèche par ses sœurs cadettes l'eau-forte et la gravure sur bois, menacée par des procédés qui, d'un jour à l'autre, peuvent arriver à la remplacer au moins aux yeux de la foule, la gravure n'a d'autre appui que la Chalcographie du Louvre dont les fonds sont trop restreints. Appui trop faible!... La ville de Paris vient, il est vrai, d'entreprendre la reproduction de certaines de ses chapelles; c'est là un fait auquel il faut applaudir en principe, mais qui n'a eu que peu de retentissement. Quoique nous cherchions de toutes nos forces à déshabituer certains artistes d'aller frapper à la porte des Ministères, il nous faut donc composer avec les circonstances, reconnaître que la protection de l'État est encore temporairement indispensable et demander, sinon la création d'un Conservatoire permanent de gravure, au moins la commande de grands travaux d'ensemble. Les jeunes artistes n'osent plus entrer dans cette carrière. Il y a disette de graveurs au burin comme dans les orchestres il y a disette de harpistes. A l'École des Beaux-Arts, le dernier concours pour le prix de Rome était si faible, si désolant, que les juges ne voulurent point décerner de prix, et ils firent bien.

La Chalcographie du Louvre, que nous citons à l'instant, est représentée dans ses commandes par M. G.-N. Bertinot, ancien grand prix de Rome, qui a gravé, d'un burin beaucoup trop aimable, le *Portrait de Van Dyck* du Musée du Louvre; par M. Edmond Hédouin, qui a fait mordre avec une science approfondie de l'eau-forte la *Diane au bain* de Boucher; par M. Alphonse Masson, qui a reproduit l'énergique et simple tableau d'un des Le Nain, *la Forge*; enfin par M. Achille Martinet, dont la *Nativité de la Vierge* nous semble la plus incohérente traduction qui se puisse rêver du tableau de Murillo. Ce tableau, qui n'a jamais été un chef-d'œuvre, qui a subi de trop visibles repeints et qui pouvait céder son rang à quelque chef-d'œuvre de l'école française moderne vraiment

par trop négligée, a perdu, sous l'outil capricieux de M. Achille Martinet, le peu qui lui reste d'harmonie dans l'ensemble et de dessin dans les détails : les types sont amollis jusqu'à la grimace, le contour se noie dans des gris fantaisistes, la lumière n'a pas de foyer, le burin, fier de son habileté relative, a décrit des moirés et des ondes là où le ton devait être tranquille. Rétrécissez, par un procédé mécanique, cette grande estampe aux proportions d'un in-octavo, et vous aurez une vignette anglaise pour les keepsakes catholiques offerts à l'occasion de la Christmas.

Les étrangers sont faiblement représentés : M. Mandel, de Berlin, a envoyé la *Vierge à la chaise*, du palais Pitti, c'est du Raphaël à l'usage des dames pieuses ; M. Ruben, également de Berlin, la *Judith emportant la tête d'Holopherne*, d'après le Christoforo Allori de Florence ; M. Desvachez, de Bruxelles, un faible *Portrait de Duquesnoy*, d'après Van Dyck, et un mâle *Portrait de Federigo Barocci* ; et M. W. E. Marschall, de New-York, un *Portrait de Washington*, circonscrit par un encadrement triste comme un voile de crêpe.

Les burins sont donc peu nombreux, et peu d'artistes se sentent assez courageux pour entreprendre, à l'exemple de M. A. Delaforge, une grande et consciencieuse étude de la *Sainte Famille*, d'André del Sarte. On se livre plus volontiers au portrait : celui de *M^{me} Ad. Fould*, par M. Achille François, d'après M. Henri Lehmann, est vraiment excellent ; le style de l'original qui, je crois, est resté inachevé, est scrupuleusement exprimé ; le ton général est sobre, mais sans sécheresse et sans froideur ; le rendu spirituel et souriant. M. Devaux a reproduit, d'après un dessin de M. A. Cabanel, le *Portrait de M. H. Lebas*, de l'Institut. C'est à M. J.-M. Devaux que la *Gazette* doit ce *Gentilhomme*, d'après l'Angelo Bronzino, de la collection Pourtalès, qui témoigne d'un sentiment si approfondi du dessin et du grand style.

A vrai dire, après les quelques estampes que nous venons de citer, ce sont les envois des collaborateurs de la *Gazette* qui soutiennent le Salon et prouvent qu'il y a toute une jeune école à laquelle les grands travaux manquent seuls pour développer plus largement leurs qualités. Nous retrouvons ici M. Léopold Flameng, et la *Dernière poupée*, dont la tournure élégante et la couleur délicate méritaient, pense-t-on, d'arrêter les regards de ce hautain jury de 1865 ; M. Ferdinand Gaillard, un peintre aussi et un dessinateur, — car peut-on graver si l'on n'a pratiqué et acquis la science de l'harmonie des tons ? — avec la *Vierge au Donateur*, d'après Giovanni Bellini, et le *Portrait du Condottiere*, d'après Antonello de Messine, si lumineux et si terriblement boudeur ; M. de la Guilhermie et

son *Portrait* par Hals, si cavalier et si bien gravé dans le goût du temps; M. A. Didier et son *Jugement de Midas*, d'après le Rubens de la collection Pereire; M. Maxime Lalanne et son *Paysage italien*, d'après le Claude Lorrain de la vente Pourtalès; M. Poncet et son *Adam et Ève*, d'après Hippolyte Flandrin. C'est là, c'est dans ces travaux dont le format ne diminue point l'intérêt que quelque jury plus éclairé cherchera un jour ses lauréats, si toutefois les réclamations unanimes n'emportent point et la façon de décerner les médailles et la médaille elle-même. M. Poncet en a obtenu une, quoique le gros de l'œuvre, c'est-à-dire la préparation, soit de J.-M. Soumy; c'est à l'*Entrée du Christ à Jérusalem* qu'elle a été décernée. Nous doutons qu'Hippolyte Flandrin, dont nous avons cité récemment des fragments de lettres inédites adressées à Soumy, ait consenti sans réserves à mettre son bon à tirer sur cette froide et imparfaite interprétation. Craignant d'être injuste en face d'une planche qui accuse une complète inexpérience du métier de graveur, nous avons été revoir la fresque originale et nous avons été convaincu de l'insuffisance de M. Poncet à en rendre l'harmonie discrète mais pénétrante, le mouvement contenu mais vibrant, la note émue et catholiquement poétique. Non, Flandrin n'a point peint ces visages aveugles; il n'aurait point autorisé ce pointillé, plus brutal que naïf, qui creuse l'épiderme comme des cicatrices de petite vérole; le groupe de ses apôtres est silencieux et grave, mais non pas sombre et bourru, et le peuple qui acclame a des gestes passionnés mais non ces yeux hagards et ces bouches épileptiques. On a trop oublié celui que Flandrin remerciait et excitait dans ses lettres et l'on s'est trop hâté aussi de récompenser celui qui n'a fait qu'accepter à ses risques et périls la succession de J.-M. Soumy.

La gravure au burin suit le courant qui emporte la peinture française : elle abandonne les maîtres austères et s'applique aux œuvres du genre. Là elle se montre aussi brillante qu'on peut le souhaiter, et ce succès, dû aux commandes spéciales des éditeurs, confirme ce que nous disions plus haut à propos des encouragements que l'État doit donner au burin. M. Paul Girardet a rendu toute la grâce petillante, la verve endiablée, le charme d'épiderme du célèbre tableau de M. Knauss, *le Saltimbanque*. Si le pendant que lui a donné M. Varin, *la Veille des noces*, est inférieur en quelques places, c'est probablement parce que la peinture de M. Anton Dieffenbach est elle-même inférieure en qualité.

La gravure à la manière noire est très-honorablement représentée par *la Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*, de M. Édouard Girardet, d'après le tableau de Paul Delaroche. C'est un procédé qui

nous est peu sympathique en lui-même : il étouffe les reflets, il rend opaques les profondeurs, il fait mal valoir les brillants ; seule l'école anglaise du XVIII^e siècle a su s'en servir avec la plus merveilleuse souplesse. MM. Jazet, qui en a tant usé, MM. Cornilliet, Cottin, Annedouche, Thirion, Allain, le cultivent encore avec des succès divers.

Si le burin périclité, jamais au contraire l'eau-forte n'a triomphé comme de nos jours. Elle était jadis le moyen rapide et coloré qu'affectionnait le peintre pour rendre la lutte de la lumière et des ombres, l'aspect d'un paysage, la physionomie d'un ami, l'esquisse plutôt encore que l'expression définitive d'une scène. Un moment, la lithographie la fit oublier, mais de jour en jour elle jouit auprès des artistes et du public d'une faveur plus grande et elle est devenue un art tout spécial dont les moyens sont portés au dernier degré de la perfection. Les aquafortistes se sont même réunis en *société*, et cette *Société* a mis en lumière plus d'une personnalité qui, sans elle, eût couru risque de toujours ignorer ses aptitudes. Nous avons trop souvent parlé de cette *Société* dont le but est excellent, mais qui n'est point assez sévère dans le choix des planches qu'elle publie, pour avoir à citer plus que les noms des artistes honorables qui l'abritent : MM. Corot, Bracquemont, Quéroy¹, Ponthus-Cinier, Appian et Jean Baron de Lyon, J. Laurens, Lalanne, Jongkind, Paul Huet, Jules Jacquemart, Michelin, Seymour Haden et Edwards de Londres, Daubigny, Gaucherel, le roi don Fernando de Portugal et le roi de Suède, etc. M. Charles Méryon publiera dans une de ses prochaines livraisons une *Vue du ministère de la marine* ; cet artiste éminent a envoyé à ce Salon une petite planche, le *Bain froid Chevrier*, pleine d'originalité et de distinction, et les souvenirs de ses voyages dans la Nouvelle-Zélande, *Grenier et habitation à Akaroa*².

M. Charles Jacque, qui depuis bien longtemps n'avait point paru aux Salons et qui est, à vrai dire, un des promoteurs de ce retour vers l'eau-forte que nous signalons, a détaché quatre planches de la publication de ses œuvres qu'il poursuit avec autant de courage que de succès. C'est un fait auquel il faut hautement applaudir que celui d'un artiste qui, au milieu de notre temps si essentiellement commercial, ose entrer en lutte avec l'éditeur et en appeler directement au public. Chaque mois, M. Jacque, soutenu par la bienveillante attention des amateurs et de la

1. M. Armand Quéroy recommence sur Moulins une publication analogue à celle qu'il a terminée sur le *vieux Blois*, et qui lui a valu cette bonne fortune d'une lettre de M. Victor Hugo, publiée dans la *Gazette*. La planche qu'il détache cette année de son nouvel album représente une vieille maison de la *rue du Vieux-Palais*.

2. N^o 64. De l'œuvre de M. Charles Méryon. *Gazette des Beaux-Arts*, 15 juin 1863.

critique, envoie à ses souscripteurs deux planches nouvelles, et il n'est guère de nos lecteurs, nous en sommes persuadé, qui ne sachent déjà tout ce que M. Charles Jacque peut mettre dans une eau-forte de verve et d'esprit, de sentiment et d'observation fine des aspects de la campagne. Le *Tir à la bécasse*, l'*Arrivée aux champs*, la *Rentrée*, les *Pifferari* font partie du volume déjà paru et soutiennent bravement le drapeau du paysage français. — M. Xavier de Dananche se révèle, dans ses paysages, un poète de l'école de Corot. — M. O. de Rochebrune a obtenu cette année la médaille que nous sollicitons pour lui l'an dernier. Cette récompense est d'autant plus juste qu'elle s'applique à un de ces modestes et actifs travailleurs que compte la Province. Collaborateur attentif et dévoué de la publication essentiellement nationale entreprise à Fontenay par M. Benjamin Fillon sous ce titre : *Poitou et Vendée*, M. de Rochebrune, qui a le travail facile parce qu'il a l'esprit profondément observateur, grave de grands cuivres aussi frappants par l'aspect que scrupuleux dans le rendu : l'*Intérieur de la cour du château de Blois*, la *Lanterne du château de Chambord*, s'adressent à l'archéologue, à l'artiste, au touriste, à l'amateur, et les contentent tous par des qualités définitives. Une seule observation, et tout à fait technique : M. O. de Rochebrune laisse l'acide mordre trop rageusement le métal ; pour balancer les grands noirs qui dévorent les reflets et les plans fuyants, il lui faut faire courir dans son ciel des nuages terribles comme ceux de l'Apocalypse.

M. Jules Jacquemart n'a point obtenu de médaille, et ce déni de justice est la condamnation la plus flagrante du système suivi par le jury et peut-être du mode même d'élection qui ne permet point aux éléments jeunes d'entrer assez facilement. Les envois de M. Jules Jacquemart ne sont pas seulement les chefs-d'œuvre de son œuvre, ils sont, absolument parlant, des morceaux du plus singulier mérite. Il importait d'autant moins au jury de se souvenir que M. Jacquemart avait obtenu l'an dernier une médaille, qu'il allait quelques instants après se déjuger en accordant une contre toute raison, à un lithographe déjà lauréat. Peu importe l'âge, peu importent les distinctions acquises ! la médaille, si nous avons bien compris les termes du règlement, s'applique strictement à celui qui est jugé digne. Or, parmi les huit médailles dont pouvait disposer la section de gravure et de lithographie, en est-il une, une seule qui eût été moins discutée ? Ce n'est point un collaborateur que nous défendons ici. Ses titres sont trop connus et des lecteurs de la *Gazette* et des amateurs qui ont feuilleté l'*Histoire de la Porcelaine*, l'*Histoire de la Reliure*, etc., etc. Non, les six eaux-fortes que nous rappelons sont détachées d'un livre intitulé : les *Gemmes et Joyaux de la couronne conservés*

au *Musée du Louvre*¹, et nous défions qu'on nous offre ni dans le présent, ni dans le passé, un ouvrage renfermant des reproductions d'une aussi rare valeur. M. Jules Jacquemart à qui l'on reprochait autrefois quelque sécheresse métallique dans le coup de pointe, s'est montré, cette année, ce qu'il faut que soit un graveur s'il ne veut rester un praticien secondaire, je veux dire un peintre. Je glisse sur son adresse sans rivale dans l'art de la morsure, sur la prodigieuse puissance de son regard, sur la souplesse avec laquelle il sait passer du style grec à celui de la renaissance et d'un émail byzantin à une faïence française; ce sont des qualités instinctives et que j'ai signalées le jour où il a gravé son premier cuivre. Mais ce qui est frappant, ce qui lui a valu la chaude approbation de tous ses émules, c'est qu'il a donné à des objets inanimés une vie latente en les baignant dans la lumière, qu'il les a regardés en peintre, c'est-à-dire avec ces plans larges et doux qui sont à la matière ce que le mouvement est à l'être, qu'il a saisi non-seulement les rapports de tons, mais encore la qualité absolue de la couleur. Le *Vase de porphyre* de l'abbé Suger, surmonté d'un aigle byzantin, l'*Aiguière*, la *Coupe* et le *Hanap* en cristal sont le dernier mot dans cet art.

L'eau-forte tend à remplacer le burin et la taille-douce dans l'illustration des ouvrages de luxe. Qui sait si, pour son portrait de *Jules César*, M. Ingres n'aurait pas rencontré, dans un aquafortiste, un traducteur plus sincère et plus simple que ne l'a été M. Salmon : M. Bracquemont, par exemple, qui n'a exposé qu'un portrait de peu d'importance, mais à qui la chalcographie doit un *Portrait d'Érasme*, si fin, si complet? — En tous cas, M. Bida doit se féliciter d'avoir pris le parti du nouveau mouvement; les vignettes au burin pour les *Œuvres d'Alfred de Musset* sont aussi froides et louches que les anciennes tailles-douces d'après Desenne ou Devéria, tandis que les eaux-fortes pour la *Bible* sont variées, piquantes et claires; nous retrouvons parmi les collaborateurs de cette *Bible* MM. Léopold Flameng, Edmond Hédouin, Léopold Massard, Jules Bracquemont, Veyrassat, et M^{me} Henriette Browne, dont l'épreuve, *les Disciples de Jésus allant chercher l'ânesse et l'ânon qu'il leur a désignés*, est douce à l'œil comme un pastel. — Parmi les ouvrages dont on a détaché des spécimens, il faut citer les *Faïences de Henri II*, que

1. Quoique cet ouvrage porte au livret cette mention : *Chalcographie du Louvre*, il est exécuté par les soins et aux dépens de M. Henri Barbet de Jouy, conservateur des musées de la Renaissance et des Souverains. On ne peut que le féliciter d'avoir été le promoteur et le metteur en œuvre d'une publication dont les qualités sérieuses et éclatantes sont un honneur pour notre époque.



Eugène Delacroix del.

MAURES DE TANGER
Coll^{em} de M. E. Galichon

Galerie des Beaux-Arts.

Donat, Imp. Alf. Robaut

M. Carle Delange répète dans un mode plus accessible comme prix, mais non moins exact que ses chromo-lithographies; l'*Iconographie générale des costumes*, par M. R. Jacquemin; la *Guyenne militaire*, de M. Léo Drouin, et l'*Art architectural*, de MM. E. Rouyer et Alfred Darcel, auxquels nous recommandons vivement un jeune artiste plein d'avenir, M. Greux; sa *Croix reliquaïre* est un spécimen exquis de l'orfèvrerie au xvi^e siècle. MM. Jules et Edmond de Goncourt se sont désignés eux-mêmes pour orner de *fac-simile* intelligents et libres leur *Histoire de l'art au xviii^e siècle*; qui n'est disposé à chercher la signature même de Fragonard dans la *Lecture* de M. Jules de Goncourt?

Les *procédés* peuvent nous servir d'excellente transition pour passer de la gravure à la lithographie, après toutefois que nous aurons signalé les planches de MM. L. et C. Guillaumet pour le *Dictionnaire d'architecture* de M. E. Viollet-le-Duc. Le procédé de M. Baudran, — à qui la *Gazette* a fait de si heureuses commandes, telles que la *Ronde d'enfants*, d'après Campagnola, et plusieurs *Études* d'après Hippolyte Flandrin, — joint, à une facilité qui étonne, l'avantage, au point de vue spécial de la publicité, d'être pratique. C'est une planche de cuivre gravé que vous rend M. A. Baudran et le tirage s'opère selon les moyens ordinaires. — M. Alfred Robaut de Douay arrive à l'aide de la lithographie à des résultats de trompe-l'œil qui ne sont pas moins surprenants. Il *fac-simile* un dessin à la plume ou au crayon, dans ses proportions originales, l'augmente ou le diminue à son gré, non-seulement sans que le caractère général soit altéré, mais même sans que les accidents particuliers au faire de ce dessin se trouvent modifiés. Nous avons à maintes reprises signalé avec la plus sympathique chaleur les deux cahiers dans lesquels M. A. Robaut a réuni un nombre considérable d'esquisses, de notes, de croquis, de compositions terminées d'Eugène Delacroix. M. Robaut a exposé à ce Salon l'*Éducation d'Achille*, cette entraînante mine de plomb qui, à la vente posthume du maître, atteignit 2,500 francs. Le *fac-simile* ne coûte que quelques francs et il est fidèle comme un reflet dans une glace. Pour quelques francs aussi on peut acquérir, — et l'on sait ce que valent les originaux, — les *Deux personnages* en costumes du xviii^e siècle dont M. Meissonier a surpris un jour, dans le passé, la conversation capricieuse et l'attitude languissante. M. A. Robaut a choisi lui-même, dans le cabinet du directeur de ce recueil, un croquis fait au Maroc par Eugène Delacroix, et puisqu'il accompagne ces pages, nous sommes dispensé du soin d'en faire ressortir le mérite.

Si ces procédés sont pris en faveur par les artistes et par le public, comme ils le méritent, peut-être nous délivreront-ils des mauvais litho-

graphes; non pas des artistes qui préfèrent le crayon à la pointe, comme MM. Karl Bodmer et A. Mouilleron, par exemple, dont le *Sous bois* est une merveille de fraîcheur, de silence et d'observation;... mais de ces lithographes qui reproduisent froidement et sans esprit les œuvres des autres.

Les envois de M. Achille Gilbert, la *Pasqua Maria*, d'après M. Bonnat, le *Portrait de M^{lle} ****, d'après M. Amaury Duval, quoique ternes, opaques et grenés au plus fin, ont eu pour le jury tant d'attraits, qu'il a cru devoir redoubler une médaille qui, l'an dernier, avait été déjà bien vertement discutée. Espérons que, l'an prochain, une médaille viendra enfin récompenser un travailleur modeste, laborieux, intelligent, artiste dans la meilleure acception du mot, tel que l'est M. Jules Laurens, l'auteur des *Plaisirs d'été*, d'après M. Diaz. Il y a lithographes et lithographes, c'est Sganarelle qui l'a dit. Le portrait de M^{me} Charton Demeur, par M. A. Lemoine est presque digne de la signature de Gavarni, tandis que les qualités de métier qui sont poussés au dernier point par MM. Sirouy, Soulangue Tessier, Émile Lassalle et par d'autres encore, ne sont point de celles qu'il faut encourager. La lithographie n'est supportable qu'à la condition d'être tout au moins l'écho de l'esprit et des intentions d'un maître.

L'art de tailler le bois, ce bel art qui, en Allemagne, à Venise, en France même au xvi^e siècle, a pu rivaliser avec la gravure sur métal, est aussi en ce moment en pleine décadence. Faut-il en accuser les éditeurs qui n'ont point senti qu'il obéissait à des lois spéciales tout à fait différentes de celles de la taille-douce, quant au résultat définitif? Faut-il penser que les directeurs de journaux illustrés, à la recherche de procédés à bon marché, découragent les graveurs et leur montrent un avenir décevant? Oui, assurément; mais il faut aussi rendre responsables les dessinateurs qui ont pris l'habitude de confier à leurs interprètes des à-peu-près, et qui, au lieu d'exiger qu'ils remplissent, par des travaux variés, souples, capricieux, mais toujours vibrants et colorés, les plans uniformes qu'a ébauchés le pinceau trempé dans l'encre de chine ou qu'a frottés l'estompe, leur ont, au contraire, imposé de tracer des tailles prévues et symétriques. C'est le commerce substitué à l'art. C'était, il est vrai, le seul moyen de répondre à la fluide fécondité d'artistes qui donnent des bois à tant le mètre carré, mais c'est aussi jeter le trouble dans une école et créer des graveurs sur bois qui seront à l'école de 1830 ce que Wille a été à l'école du xviii^e siècle. Nous pourrions puiser nos exemples par delà le détroit et demander quelle publication on

pourrait opposer de nos jours au *Punch*, aux Magazines à un penny que Londres tire par centaines de mille, aux recueils illustrés et imprimés avec un luxe de si bon aloi. L'exposition universelle de 1867 nous fournira, nous l'espérons, des points de comparaison publique, et nous demanderons simplement aujourd'hui à nos grands éditeurs, au cas où ils auraient l'heureuse chance de voir naître un artiste comme Raffet, à qui ils oseraient confier les *Portes de fer*, l'*Histoire de Napoléon*, l'*Algérie*, le *Voyage en Crimée*? A peine trouve-t-on aujourd'hui des graveurs pour les ornements!

Qu'on ne s'y trompe pas : c'est du dessinateur, — notre époque voit naître les spécialités les plus imprévues, — c'est du dessinateur que vient le mal. Pour savoir dessiner un bois complet il faut être peintre, sans quoi on ne trace que des contours secs comme des fils de fer, on répète des effets banals comme des bouquets de feu d'artifice, et l'on omet ce qui est l'âme même de la peinture, l'indication vraie des plans aériens. Si de son côté le graveur ne sait point se rendre compte du rapport nécessaire des tons, il juxtapose des morceaux sans lien et sans charmes. C'est pour avoir donné satisfaction à ces deux nécessités que l'*Album du Salon* de M. Ernest Boetzel a reçu du public sérieux un accueil sympathique. Tous les artistes, peintres ou sculpteurs, avaient été appelés à croquer eux-mêmes leurs tableaux : de là une suite de variations innombrables sur le thème du blanc et du noir, et de là aussi un effort du graveur pour ne point rester au-dessous. Il y a là tout un avenir pour les recueils illustrés : les peintres qui n'osaient se traduire eux-mêmes sont désormais assurés qu'en livrant un croquis dans lequel les conditions ordinaires de l'art sont observées, ils obtiendront une traduction fidèle et rapide. M^{lle} Hélène Boetzel est la digne élève de son frère, et sa *Journée de pluie dans la Laponie* est à nos yeux une des meilleures gravures de tout l'*Album* et même du Salon. — La même fortune est échue à M. Sargent qu'à M. E. Boetzel lorsqu'il a reçu de M. Karl Bodmer cette *Source* mystérieuse à laquelle vont boire les cerfs et qui brille sous bois comme un miroir d'acier qu'aurait égaré une nymphe; cette gravure est une des plus colorées et des plus agréablement traitées que nous ayons notées. — Celles de M. Peulot, d'après les *Hérons* et les *Cerfs*, panneaux peints par M. Daubigny dans l'escalier du Ministère d'État, sont moins naïves que celles qui nous avaient charmé autrefois; les ciels notamment sont trop sommaires. — M. Maurand, dans sa *Belle au bois dormant*, donne aux graveurs de M. Gustave Doré, d'ailleurs si savants, si habiles mais victimes de cette habileté même, une vive leçon d'entrain et de spontanéité : tout remue, tout palpite dans ce palais où l'amour entre tout botté

et éperonné; tout concourt à exprimer la gaieté et le réveil, et tout est subordonné à l'éclat de cette belle princesse qui se dresse sur son lit de dentelles et de satin blanc comme une pâquerette s'ouvre au printemps sous les premiers rayons du soleil. — Nous avons parlé, à propos du *Christophe Colomb* de M. Léopold Flameng, de ses meilleurs graveurs, MM. Blampain, Delduc, Sotain, etc.; grâce à leur concours, au talent de Flameng et à la bonne volonté des jeunes éditeurs, ce livre offre une unité d'aspect et une variété dans le système d'interprétation bien rare aujourd'hui. — Une publication pour laquelle nous avons le droit de nous montrer sévère, puisque son succès toujours persistant la met dans une position tout à fait à part, l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, est représentée cette année par deux gravures de la plus rare réussite : un énergique dessin de *Michel-Ange*, fac-simile par M. Guillaume, et l'*Hémicycle* de Paul Delaroche, réduction exécutée avec autant de science que de tenue par M. Chapon; vous diriez la belle estampe de M. Henriquel Dupont regardée par le gros bout de la lorgnette.

Et maintenant que le lecteur veuille bien nous suivre comme il l'a déjà fait quelquefois dans les salles de l'*Exposition de la Société française de photographie*. C'est un voyage qui n'a rien de fatigant, qui est fécond en surprises agréables, qui pose à chaque pas ce mystérieux problème d'un lien entre ce qui est l'Art et ce qui n'est pas tout à fait l'Art, enfin qui met sous les yeux du savant, de l'artiste, du curieux, du poète lui-même, mille matériaux d'activité intellectuelle d'une irrécusable authenticité.

Rappelons en quelques mots que la *Société française de photographie* compte déjà onze années d'existence; que c'est presque uniquement à elle qu'il faut rapporter les progrès constants réalisés chaque jour dans cette science ou cet art, comme il conviendra au lecteur; qu'elle a su se tenir en garde contre le danger des engouements par la lumière scientifique qu'elle porte d'une main ferme, et se maintenir au premier rang en Europe par l'habileté pratique du plus grand nombre de ses membres; enfin que par la composition de ses exhibitions annuelles elle est parvenue à inspirer le respect à ce public blasé par les mystifications ou les scandales des photographes du trottoir.

Jamais les doubles tendances de la Société n'ont été plus nettement formulées que dans une discussion soulevée à propos du procédé Poitevin. M. de Luynes avait offert un prix de 2,000 francs pour l'inventeur d'une découverte qui permit de donner aux épreuves l'inaltérabilité. M. Poitevin ayant imaginé un système qui produit des épreuves positives à l'aide

du charbon pulvérisé ou de tout autre poudre inaltérable fut jugé digne du prix de M. de Luynes, mais en même temps, sortant de la question technique pour aborder la question d'art, la Commission reconnut qu'un autre concurrent, M. Fagier, avait « par les modifications ingénieuses apportées dans la manière d'opérer et par la *perfection des épreuves* obtenues par son procédé » mérité les encouragements de la Société et lui accorda une médaille de 600 francs acquise avec les fonds spéciaux de la Société.

Cette question de l'inaltérabilité des épreuves, sans porter atteinte à leur perfection, marche de jour en jour vers une solution plus complète. Nous avons plus d'une fois attiré l'attention de nos lecteurs sur les admirables photographies émaillées de M. Lafon de Camarsac. C'est l'éternité assurée à ce qui autrefois passait aussi vite qu'une ombre sur un mur. On sait que les émaux photographiques sont obtenus presque absolument de la même manière que les émaux dits de Limoges ou que ceux de Petitot : l'image est faite sur la plaque d'émail blanc avec les couleurs vitrifiables que le feu vient ensuite y incorporer. L'homme n'est plus que le praticien, le soleil est le peintre. — M. Charles Maréchal, peintre-verrier à Metz, a eu l'heureuse inspiration de faire cuire, par un procédé nouveau, des épreuves sur verre comme des vitraux. Les résultats sont surprenants. Les portraits vivent et pensent, et le modelé n'est point altéré. Certaines reproductions de gravures arrivent à l'effet du trompe-l'œil le plus complet et le plus inexplicable. M. Tessié du Motay est associé avec M. Maréchal. C'est le mariage de l'Art et de la Science.

Nous avons vu des épreuves fixées au charbon d'une réussite excellente et n'étant plus déshonorées par ces petits points noirs que la divisibilité, toujours seulement relative, de la matière faisait surgir au milieu des méplats les plus tranquilles. C'est à l'aide de ce procédé (le procédé Fagier) que M. Gabriel Blaize de Tours obtient ses magnifiques reproductions ; les *Détails d'un escalier du cloître de la cathédrale de Tours*, l'*Escalier de François I^{er} au château de Blois*, sont des morceaux qui, pour l'intelligence de la mise au point, la largeur de l'effet, la dimension des épreuves, ne seront point dépassés. M. Gabriel Blaize photographie également les bois de M. Gustave Doré pour cette *Bible* qu'élaborent avec tant de soin et de dévouement MM. Mame de Tours. Ces bois sont ensuite livrés au graveur, et le point de comparaison sera un jour des plus piquants.

Cette question de l'inaltérabilité des épreuves est la question vitale pour l'avenir de la photographie. Aucun éditeur n'osait entreprendre d'ouvrages de longue haleine. Le public lui-même s'indignait de voir

son portrait pâlir, jaunir, s'éteindre comme la lune quand l'aube paraît. Voilà donc un grand progrès accompli, et un autre progrès aussi notable est l'agrandissement des épreuves sans l'altération des plans. Le vicomte Aymard de Banville expose une suite de vingt-cinq photographies du plus vif intérêt, extraites de l'*Album de la mission scientifique* de M. Emmanuel de Rougé, de l'Institut. Ces vues de Philæ, de Louqsor, des temples et des obélisques de Karnak, des pylônes de Thèbes et d'Abydos, les objets les plus rares du musée du Caire ont été obtenus par agrandissement sur collodion transporté d'après des clichés de très-petite dimension.

Ces clichés, nécessitant des appareils beaucoup moins volumineux, des opérations moins coûteuses, restreindront considérablement les frais de voyage, et M. Cherrier, par exemple, qui centralise les vues stéréoscopiques de tous les pays connus, — et l'on sait à quel degré d'illusion stupéfiante arrivent les belles épreuves dans un bon stéréoscope, — M. Cherrier pourra envoyer ses praticiens jusqu'aux confins de l'univers. Le prix de revient de la photographie a été jusqu'à présent le grand obstacle à sa vulgarisation. Nous ne savons par suite de quelles combinaisons M. Ildefonse Roussel a pu donner pour 40 francs un aussi charmant ouvrage que son voyage intitulé le *Tour de Marne*. Cela importe assez peu lorsque l'on feuillette les trente délicieux points de vue qui en ornent les pages : ce sont des levers de soleil, des moulins barrant la rivière, des îles plus verdoyantes, sinon plus désertes, que celle qu'habitait Robinson, des saules qui se mirent dans le cristal blond de la Marne, des lavandières qui jouent de la langue et du battoir à l'ombre de hauts peupliers d'Italie... et tout cela choisi par un artiste du goût le plus délicat, exécuté par le praticien le plus soigneux, et formant cent tableaux que les artistes les plus fins de l'école moderne signeraient des deux mains. Jamais la désignation : *Études photographiques*, n'a été plus légitimement employée. — M. Alphonse Davanne, auquel la chimie photographique doit aussi de si utiles travaux, est sans cesse en progrès sur lui-même. Nous avons souvent fait remarquer avec quel tact il sait éviter les brusques oppositions de blancs éclatants et de noirs opaques; il sait modeler comme un peintre; ses vues de Wiesbaden, de Francfort, de Menton, de Spa, du Dauphiné, une *Étude d'oliviers* particulièrement, font foi de l'excellence de ses clichés. — Les paysagistes, gens du monde pour la plupart, sont nombreux, et nous citons, sans pouvoir faire ressortir les mérites divers de leurs travaux, MM. Ferrier, Civiale, Paul Gaillard, Jean Renaud, Roydeville, etc.

Puisque nous en sommes aux choses excellentes, parlons des reproductions de tableaux de M. Bingham et des produits de l'établissement Hélios. Oui, Hélios ou Phébus Apollo, si vous préférez, a consenti à donner son nom et à signer ses produits; il s'est adjoint, pour la photographie sur papier, un artiste jeune et plein de goût, M. Berne Bellecour, et pour les émaux, M. Lafon de Camarsac; il correspond à Londres avec M. Camille Silvy. Puis il a invité à venir s'asseoir dans sa galerie vitrée ceux qui font de l'art en plein soleil ou ceux qui l'aiment, et vous verrez dans sa vitrine, reconnaissables à leur adresser la parole, MM. A. de Tournemine, Millet et Théodore Rousseau, Dusommerard et de Chennevières, et bien d'autres encore. Quoi d'étonnant à ce qu'Hélios aveugle du premier coup ses plus fiers rivaux? — M. Bingham est toujours cet infatigable éditeur de l'école contemporaine que nos lecteurs connaissent de longue date : on trouve dans ses cartons Corot, Bida, Knauss, Lehmann, Willems, Meissonier fils, etc. Quant à sa reproduction de l'œuvre de M. E. Meissonier, elle défie aujourd'hui toute comparaison : M. Bingham sait exprimer de ces panneaux, de ces toiles minuscules, toute la largeur de la touche, la saveur du dessin, le précieux des accessoires, la tension des physionomies. Il y a plus, c'est chez M. Bingham qu'il faut suivre l'œuvre de M. Meissonier de ces dernières années; ainsi sur quatre photographies récentes, trois redisent des tableaux que nous ne connaissions point : des *Cavaliers en marche*, une *Chanson* et *Jacob Leusen*.

Nous n'avons jamais dissimulé nos sympathies pour cet art singulier, qui, par la précision des détails qu'il apporte, a eu sur l'école une influence parfaitement sensible; par l'abondance des matériaux qu'il fournit au savant, élargit le domaine de la science; par les physionomies diverses qu'il revêt en France, en Angleterre, en Allemagne, prouve quelle grande part il laisse à l'initiative intellectuelle. Il est une autre raison pour que nous le suivions avec tant de persistance : c'est l'intérêt immédiat qu'il peut offrir demain à notre public, si les tentatives pour transformer un cliché photographique en cliché d'impression sur métal ou sur pierre, viennent aboutir à des résultats pratiques, ainsi que les derniers travaux de M. Tessié du Motay nous mettent plus en droit que jamais de l'espérer. C'est aussi l'intérêt qu'il offre dès aujourd'hui aux curieux, en leur permettant d'acquérir pour une somme minime la reproduction de tout un musée étranger, car il faut le dire, et avec douleur, ce n'est qu'en France¹ qu'on voit encore opposer des obstacles à la vul-

1. Voir dans le *Moniteur* des premiers jours de mai une note relative à l'interdiction de la photographie dans les domaines de la Bibliothèque impériale.

garisation des chefs-d'œuvre appartenant à la nation. On sait ce qu'a fait le *British Museum* pour les pièces rarissimes, le prince Albert pour les dessins de la Bibliothèque de la Reine. Le musée impérial des Beaux-Arts appliqués à l'industrie de Vienne vient aussi de le faire pour les objets qu'il possède ou qui lui sont confiés. Les étoffes du ^{xii}^e siècle, les émaux, les pièces d'orfèvrerie, les peintures à la miniature, les bois, les ivoires, les chasubles brodées par ordre de Philippe le Bon pour les fêtes de la Toison-d'Or, les reliures, les verreries, les ouvrages en bronze, en fer, les dessins de Raphaël et de Michel-Ange, de Rembrandt et de Van Dyck, d'Albert Dürer et de Léonard de Vinci, admirables spécimens de l'industrie passée, éloquents enseignements des maîtres, on peut les faire venir de Vienne à Paris pour quelques florins. Le musée de Vienne ne rougit point de se faire photographe et éditeur, puisque cela signifie professeur et bienfaiteur. Nous n'insistons point par amour-propre national.

Une réflexion nous poursuit toutes les fois que nous visitons les salles si convenablement disposées, si attrayantes pour le public¹, de cette exhibition de la Société française de photographie. Pourquoi, pour inaugurer ce que l'avenir amènera évidemment : la séparation de l'Art et de l'État, pourquoi les artistes graveurs et lithographes ne se grouperaient-ils point aussi en société et ne s'isoleraient-ils point complètement de la tutelle administrative? Qui les pousserait alors à faire concorder l'exposition de leurs burins, de leurs eaux-fortes, de leurs fumés, de leurs lithographies avec celle des tableaux, dont le voisinage les écrase, et par le nombre, et par la dimension, et par l'éclat du ton? Qui les obligerait à subir des médailles qui, mal distribuées, font naître plus de douleurs qu'elles n'apportent de consolations? Le local n'a point besoin d'être grand, les frais d'administration ne sauraient être considérables. Les artistes pourraient de la sorte organiser à de certaines époques des exhibitions analogues par exemple à celles des *Painters in water colour* de Londres, et auxquelles le public, les éditeurs, la critique, auraient tout le temps et toutes les facilités d'accorder une sérieuse attention. Le président de cette société pourrait faire directement appel aux graveurs des

1. Qu'il nous soit permis de signaler l'extrême obligeance, le tact et la clarté avec lesquels le secrétaire de la Société, M. Martin Laulerie, met à la disposition des visiteurs les plus humbles les moindres renseignements sur la pratique, la théorie, les progrès, les espérances de la photographie. Ces expositions doivent à M. Laulerie une bonne part de leur succès.

nations voisines, et provoquer ainsi des comparaisons utiles pour tous. Dans les intervalles, on pourrait profiter du local pour organiser des expositions rétrospectives, montrer un jour les origines de la gravure dans les Pays-Bas et en Italie; le lendemain, réunir les plus beaux morceaux des burinistes français ou flamands, des aquatintistes anglais; un jour encore, entrer dans ce siècle et faire l'histoire de la lithographie avec Gros, Charlet, Géricault, etc.; montrer aux amateurs, après les eaux-fortes des maîtres, les Rembrandt, les Claude, les Ruysdaël, les Ostade, les Saint-Aubin, ce que l'école contemporaine produit en France et en Angleterre; en un mot, centupler le nombre des curieux et fonder en même temps une compagnie puissante qui, par le produit des entrées et la vente d'épreuves de grand choix, arriverait certainement un jour à lutter contre ce qui est l'antipode de l'art, le commerce. L'indépendance des artistes ne pourrait qu'y gagner. Le gouvernement verrait cette scission avec plaisir, et peut-être la France y gagnerait-elle la reconstitution d'une école de gravure. C'est ce que nous souhaitons sincèrement.

PHILIPPE BURTY.



TESTAMENT DE JACOMO DI ROBUSTI

DIT TINTORET ¹

(1594.)



'EST à M. de Mas-Latrie, le savant sous-directeur des études à l'École des Chartes, que nous devons la découverte et la traduction du testament de Tintoret que nous publions ici. Bien d'autres documents importants sur les peintres les plus éminents ont été trouvés par cet archiviste distingué dans ses explorations au travers des bibliothèques et des archives de l'Europe, et sur-

tout pendant le long séjour qu'il fit à Venise pour rassembler les matériaux de son *Histoire de Chypre sous les Lusignan*. Dans les prochains numéros de la *Gazette des Beaux-Arts*, nous continuerons la publication de ces pièces précieuses pour l'histoire des maîtres les plus illustres.



JESUS CHRISTUS.

Le 30 mai 1594, indiction septième, à Rialto. Moi, Jacomo di Robusti, dit Tintoret, fils de sire Baptiste, par la grâce de Dieu, sain d'esprit et d'intelligence, mais malade de corps et retenu au lit, désirant régler ma succession, j'ai fait mander et venir auprès de moi Antoine Brinis, notaire à Venise, dans la maison que j'habite, rue de San-Marcilian², et l'ai

1. Ce testament est en vénitien.

2. Rue et église de Saint-Martial, dans le quartier de Canaregio.

prié d'écrire le présent testament, -expression de ma dernière volonté, de le compléter et de le valider, après ma mort, par les additions et les formules prescrites par les statuts et coutumes de Venise.

En premier lieu, je recommande mon âme au Dieu éternel, à notre sauveur Jésus-Christ, à la glorieuse vierge Marie et à toute la cour céleste.

J'institue mes héritiers universels mes enfants des deux sexes, mais sous les clauses et conditions désignées ci-après.

Je veux que tous les objets concernant ma profession appartiennent à mon fils Dominique, mais je veux que leur usage, en particulier ceux qui servent à l'étude même de mon art, soit commun à lui et à mon fils Marc, tant qu'ils vivront ensemble en bons frères, dans la concorde et l'amitié.

Je veux que mon fils Dominique termine de sa main celles de mes œuvres qui seront restées inachevées, avec le soin et le zèle qu'il a toujours mis à coopérer à un grand nombre de mes travaux.

Je prie mon fils Marc de vivre en paix avec son frère, et de ne pas renoncer à l'exercice de la même profession, mais de venir en aide à la famille par une occupation si noble et si honorable.

Je veux que ma bien-aimée femme Faustine Episcopi ait la libre disposition, la propriété et l'usufruit de toute ma fortune; qu'elle soit ma seule exécutrice testamentaire, et la tutrice de mes enfants, qui sont les siens, durant toute sa vie. Je veux qu'elle ait, en outre, la faculté de prélever sur la masse de mes biens, tant meubles qu'immeubles situés dans la ville, les sommes qui lui paraîtront nécessaires pour doter mes filles Octavie et Laure, ou pour les faire entrer en religion, et cela aussi bien de son vivant que par disposition testamentaire. Ceux de mes fils ou de mes filles qui s'écarteront de l'obéissance due à leur mère, seront et demeureront privés de tous droits sur mon héritage. Je veux que ma susdite épouse puisse, dans son testament, assigner à chacun de mes fils et de mes filles la part qui lui semblera convenable, car je connais toute sa sagesse et tout son mérite. Tant qu'elle vivra, aucun de mes enfants ne pourra, sous quelque motif que ce soit, demander ni attribution, ni partage, ni portion séparée de mes biens; mais elle sera libre de faire à ce sujet ce qui lui paraîtra bon, tant de son vivant que dans son testament.

Je déclare avoir reçu cent cinquante ducats, et de plus, en objets d'or, d'argent ou meubles, une valeur totale de trois cent cinquante ducats, provenant de la succession laissée à ma femme par sa grand-mère.

Je déclare avoir été mis en possession de la part des biens meubles de messire Pierre Episcopi, mon beau-frère, qui revenaient à ma femme comme héritière de son frère, et dont le montant a été fixé dans l'inven-

taire et compte dressé par messire Ventura Venturini, tailleur¹ à San-Lio; et cela indépendamment de la terre de Zélarin.

Indépendamment de ce qui précède, je fais entièrement don à madite épouse de tous les frais que m'ont occasionnés les funérailles et la sépulture dudit messire Pierre, son frère. Je veux que, lorsque viendra le moment d'entrer en jouissance de la place de Courtier à l'Entrepôt des Allemands², à moi concédée par l'illustrissime seigneurie de Venise, ma susdite épouse puisse y faire nommer un de mes fils ou de mes neveux, ou une de mes filles ou de mes nièces, à sa volonté; et si, pour une raison quelconque, elle ne désignait personne, que mes fils ou leurs descendants aient la faculté de faire cette désignation. De plus, je veux que madite épouse puisse laisser une petite rente à sœur Octavie et à sœur Périne, mes filles, religieuses dans le couvent de Sainte-Anne de Venise.

Questionné par le notaire sur mes intentions à l'égard des hôpitaux, des pauvres honteux du pays, et des établissements pieux, comme il est tenu de le faire, j'ai répondu que je laissais à madite épouse le soin de s'en occuper.

Moi, Sébastien di Frana, fils de sire Bartolo, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

Moi, Joseph Murani, fils de messire Jean Victor, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

(Au dos du testament est écrit :)

30 mai 1594. Testament de sire Jacques de Robusti dit Tintoret, de la paroisse de Saint-Martial.

Le premier juin 1594, le testament ci-dessus a été lu sur le corps du défunt.

1. Sartor.

2. Au Fondaco dei Tedeschi, à Venise.



BULLETIN MENSUEL

JUIN 1865



La diffusion du goût me paraît un des faits les plus caractéristiques de notre temps. Ce n'est pas seulement à Paris que vous verrez l'art pénétrer dans la vie privée, c'est aussi, et plus encore peut-être, en province. Le nombre des amateurs s'y accroit de jour en jour. Mais tandis qu'à Paris, l'amateur ressemble trop souvent à un entrepositaire qui achète d'une main et revend de l'autre, en province les deux mains s'accordent à garder les trésors acquis. Paris jouit, la province conserve. Quand l'excès des jouissances aura blasé Paris, la province restera riche et formera un vaste musée de merveilles.

Naguère j'étais à Beauvais, où M. de Laherche me faisait les honneurs de sa collection avec une sympathique bonne grâce. Tout ce que l'art a marqué au coin de la beauté ou du charme est sûr de trouver là un asile. Tableaux, marbres, terres cuites, boiseries, ces vieux meubles que le ciseau a animés, les chefs-d'œuvre de la serrurerie d'un autre temps, les antiquités locales, ces tapisseries des fables de La Fontaine où l'animalier Oudry se montre si grand paysagiste, et ces mille riens qui sont tout pour le véritable amateur, boîtes, miniatures, bijoux, dentelles, non-seulement les pages et les mots, mais les virgules de l'histoire, tout ce mobilier parlant couvre les murs et garnit les salons. La porcelaine est sur le buffet, la faïence sur la table. On mange dans le Rouen et le Marseille. Le Strasbourg apparaît au dessert. Le Saxe fournit le moutardier, le Sèvres verse le café et le Japon offre le sucre. Que notre ami Champfleury aille à Beauvais, M. de Laherche peut lui servir un festin à trois services rien que dans ces assiettes de la Révolution qui valent pour lui la vaisselle plate.

Il y a quelques jours, à Alençon, même surprise. Seulement, ce n'est pas chez eux que je visitais les amateurs. Ils se présentent là en bloc, et leurs diverses collections n'en font plus qu'une, augmentée encore du contingent des villes voisines, riche et précieuse exposition où rien ne manque et qui prouve combien le goût des belles choses compte d'adeptes à Alençon. Parcourez le catalogue, vous y verrez que M. de Courtilloles a apporté une série d'antiquités assyriennes, grecques, celtiques, gallo-romaines, romaines, mérovingiennes, qui n'occupe pas moins de 92 numéros. Les faïences de M. Auguste Dupont font passer sous vos yeux près de cent spécimens de

toutes les fabriques, depuis Nevers, Rennes et Sinceny, jusqu'à Niderviller, le Préd'Auge, Ligron, Courcelles, Alençon, Armentières, etc. M. Hupier a fourni toute une collection de monnaies, M. Léon de la Sicotière une collection d'autographes, M. de Chennevières une collection de dessins des maîtres français. Je ne veux pas citer tous les amateurs les uns après les autres. Ce qui me frappe, c'est la générosité avec laquelle chacun a concouru, c'est l'abondance d'objets catalogués sous le même nom (M. Libert remplit soixante et quinze numéros, M. Daunou cinquante, etc.); c'est aussi la variété de ces objets, là des antiques, ici des bijoux, du XII^e et du XIII^e siècle (M. Lecointre), plus loin des guipures et dentelles (M. Leguay), ailleurs des reliques historiques (M. Vatel), et un choix de plus de 300 médailles, monnaies, jetons, boutons et tabatières relatifs à l'histoire de la Révolution française (M. de Liesville). D'autres, pour meubler l'Exposition, ont démeublé leurs châteaux, M. le comte de la Ferrière, M. le baron Patu de Saint-Vincent, M. le comte de Tertu, etc., et c'est plaisir de voir tout ce que renferme un château bien meublé. Au milieu de tant de curiosités qui se disputent l'attention, il devient difficile de trouver sa route. On me permettra de ne mentionner qu'un très-petit nombre d'objets notés au passage comme les plus précieux par le travail, la rareté ou l'intérêt historique.

Plusieurs meubles en bois sculptés, buffets, coffres et bahuts, mériteraient de nous arrêter. Remarquons seulement un grand retable qui appartient à M. le duc d'Audifret-Pasquier et qui provient, dit-on, de l'église souterraine de Saint-Bavon à Gand. On sait avec quelle adresse merveilleuse l'art flamand a taillé le bois. Les six scènes de la *Passion* que représente ce retable font honneur au ciseau du XVI^e siècle qui les a sculptées. Et toutefois, au point de vue de l'art pur, je préférerais deux petits panneaux (n^o 477) où l'école de Fontainebleau a jeté un *Neptune* et une *Proserpine*. A la même époque se rattachent deux coffrets, l'un en fer ciselé (n^o 449), d'un goût franco-allemand, l'autre en ébène incrusté d'ivoire (n^o 627), qui a appartenu à la duchesse d'Alençon. L'artiste, dont le sang français n'était pas sans mélange, y a figuré, autour de l'histoire de Diane et Actéon, les différents tempéraments de l'amour, le colérique, le sanguin, le flegmatique et le mélancolique. Quant aux meubles, les plus beaux, assurément, sont un cabinet du temps de Louis XIII, et un bureau que l'on peut croire sorti des mains de Boulle, tant l'écaille rouge et le cuivre s'y marient en fines découpures reproduisant les fantaisies familières à Gillot et à Watteau, singes, renards, amours en costume bizarre. Les tapisseries n'ont rien de plus précieux que douze morceaux de gouttières de lit, sur lesquels la main d'un brodeur contemporain de Henri II a peint en laines brillantes, en soie, en or, en argent, en perles et pierres fines, un motif d'ornement exquis où se jouent des chimères, des satyres, des sirènes, tous les monstres favoris du décor. Ces fragments font pâlir les hautes lisses de M. Lottin de Laval, si remarquables pourtant, l'une d'Arras, représentant le *Banquet des Dieux* avec une légende explicative en caractères gothiques, l'autre des Gobelins représentant *Samson au banquet des Philistins*, devant une Dalila dont les traits rappellent ceux d'Anne d'Autriche.

Parmi les travaux de l'émaillerie, signalons de préférence une plaque byzantine portant un Christ docteur (n^o 638), un poignard oriental (n^o 86), qui se cache dans un fourreau couvert d'émaux cloisonnés d'un goût riche et brillant, et un couvert de table du XVI^e siècle, où l'émail recouvre, des tons les plus délicats, les figurines finement ciselées par lesquelles les lames serelient aux manches en lapis-lazuli. M. de la Sicotière est le possesseur de ce bijou. Les porcelaines de la Chine et du Japon ne manquent

pas, et j'ai gardé le souvenir de quelques pièces vraiment belles, entre autres un plat du Japon avec les armes de France au chiffre de Louis XIII (n° 43), un plat de l'Inde (n° 45), d'une grande originalité, et surtout un plat chinois (n° 448), dont tout le décor s'assortit merveilleusement à l'éclat d'une giroflée rutilante qui en occupe le milieu. Les faïences abondent, empruntées, je l'ai déjà dit, à toutes les fabriques françaises et étrangères. Les plats fleuronés, les jardinières, les assiettes, les porte-bouquets, les soupières, forment une fête pour les yeux, qui ne savent où s'arrêter. C'est dans cette catégorie que se rencontre la pièce capitale de l'exposition, une grande fontaine en faïence danoise, portant l'indication de *Kiel*. Elle appartient à M. le duc d'Audiffret-Pasquier. Un dauphin sortant d'une touffe de mousse verte forme le robinet; au-dessus, des feuilles d'eau entourent la base d'une urne élégante que soutient une applique à échancrures graduées et que couronne un couvercle à trois étages de moulures. La vasque, à bords cannelés et festonnés, repose sur trois pieds. Elle offre une panse rebondie où s'étalent des tulipes, des roses jaunes et des pavots violets. Le même décor polychrome à fleurs règne partout, et sa riche simplicité rappelle l'art de Delft, ou plutôt encore l'art sérieux et délicat de Strasbourg. Aussi, tout en signalant cette pièce pour sa beauté, je me demande si aucun doute ne peut s'élever sur son origine. *Kiel* ressemble terriblement à *Kehl*. La question vaut la peine d'être renvoyée aux spécialistes.

Il y aurait pour eux, et en particulier pour notre collaborateur M. Jacquemart, un curieux sujet d'étude dans les épis et les bénitiers en faïence et en terre émaillée des départements de la Sarthe, de l'Eure et de l'Orne. Un de ces bénitiers porte la signature de Michel Boudet, à Armentières, 1771; un encrier et une plaque de bénitier, celle de Jean Guincestre, à Armentières, 1746 et 1765. Un plat, de la Sarthe, est marqué des initiales D. B. F. 1540. Mon incompetence me défend d'insister sur ces points, et je n'ai rien non plus à dire des différents *Palissy* qui se groupent à l'extrémité d'une vitrine. Mais je dois encore signaler l'inscription d'un petit *chef-d'œuvre* de Delft : — « Samuel Piet-Roerder, 1590. » Au surplus, le catalogue de l'Exposition d'Alençon, rédigé par des amateurs compétents, a relevé avec soin les dates et signatures inscrites sur les pièces exposées. A ce titre, il mérite d'être recherché et de rester, comme un document utile, entre les mains des amateurs de faïence¹.

La série des objets historiques présente un intérêt plus général, mais non moins vif. Comment se défendre d'une certaine émotion rétrospective en contemplant, ici la miniature de madame de Maintenon que Louis XIV portait toujours sur lui, là le petit portrait de Buzot que madame Roland baigna de ses larmes et qui l'accompagna jusqu'à l'échafaud? Ces reliques du cœur parlent plus haut que bien des chefs-d'œuvre. Ailleurs, voici une plaquette dont la reliure d'un goût exquis, aux armes du Dauphin et de la Dauphine, recouvre un manuscrit du célèbre calligraphe Fyot : c'est le libretto de quelques scènes déclamées ou jouées devant Marie-Antoinette lors de sa visite au château de Chilly en 1770. Dans une autre salle nous trouverons le portrait de Charlotte Corday, ce portrait *princeps*, qu'un artiste, nommé Hauer, osa esquisser pendant la séance du tribunal révolutionnaire. On sait que l'héroïne se retourna vers lui pour mieux montrer son visage. Elle méritait de rencontrer un peintre plus habile. Sans le souvenir historique qui s'y attache, ce papier gris barbouillé de noir ne serait qu'un dessin médiocre. Enfin, il faut citer comme une curiosité de l'art et de l'histoire, un des rares exemplaires de la statuette équestre de Jeanne d'Arc par la princesse Marie d'Orléans.

1. Alençon, E. de Broise, imprimeur-éditeur.

Les tableaux, surtout les tableaux anciens, ne forment qu'un accessoire de l'Exposition d'Alençon. J'ai revu là, non sans surprise, une suite des *Sept Sacrements* déjà exposée à Carcassonne en 1859, tableaux d'un sentiment réaliste mitigé, d'une touche large et facile plus encore que hardie, et d'une belle pâte, pour lesquels il m'est cependant impossible d'accepter l'attribution du catalogue. Rien que le costume empêcherait de nommer Ribera. On tomberait plus juste en cherchant parmi les Italiens de la décadence, Piazzetta par exemple, ou ce Crespi qui se faisait aussi nommer l'Espagnollet. Un *Saint Étienne* de Murillo se présente avec des titres d'authenticité moins contestables. Non-seulement il a été donné en 1809 au sénateur Rœderer par le roi d'Espagne Joseph Napoléon; mais, raison péremptoire entre toutes, il est beau : la tête, d'une vérité que le sentiment ennoblit, appartient au bon temps du maître. Quand j'aurai cité une vigoureuse esquisse de Salvator Rosa, un grand tableau de Wille fils, qui n'en a pas beaucoup peint de cette dimension, le *Couronnement de la rosière en 1776*; quelques portraits du xvii^e siècle dont le plus curieux et le meilleur est celui du célèbre Vatel, et un portrait de Landon par lui-même, peinture d'une délicatesse de pinceau vraiment remarquable, il me sera permis de passer aux tableaux modernes. La plupart nous sont connus par de précédentes expositions, ou du moins les peintres qui les ont signés n'ont rien à nous apprendre sur eux-mêmes. Nommer M. Barrias et sa *Communion à Ravenne*, M. Antigna et sa *Tête de jeune fille*, M. Schnetz et ses sujets italiens, M. Armand Leleux et son *Capucin mort*, M. Toulmouche et sa *Réussite*, M. Lambert et son *Abreuvoir*, M. Corot, M. Daubigny, représentés par quelques études, en y ajoutant la plupart des paysagistes en renom, ce sera donner la mesure et l'aspect général de l'Exposition d'Alençon. Si nous voulons dans cet ensemble distinguer quelques personnalités moins banales, saluons d'abord M. Hamon et son délicieux éventail, et son *Allégorie du printemps*, bien supérieure, comme sentiment et comme peinture, aux panneaux décoratifs qu'il ébauche aujourd'hui; M. Legrip, si consciencieux et si touchant dans son tableau de *Philippe de Champagne peignant le portrait de sa fille Suzanne*; M. de la Rochenoire et sa fougueuse *Mort d'Hippolyte*, qui n'a rien du récit de Thérémène; madame Selim et sa belle étude de *Carmélite en prière*. Toutes ces œuvres, recommandables par des qualités sérieuses, sont de celles qui disparaissent au Salon, éclipsées par l'or et le clinquant des favoris de la mode. A la même famille appartiennent un certain nombre de paysages dont le charme ressort mieux dans une exposition intime. Ainsi la *Lisière d'un bois*, de M. de Groiseilliez, me paraît de beaucoup supérieure à son *Pont du Gard*, exposé à Paris. En voyant les études de M. Clouet d'Orval, commentaire de son grand tableau du Salon, je me rends un compte plus exact des tendances originales de ce talent amoureux du soleil, ennemi du noir, et déjà si habile à recouvrir le paysage breton d'un émail de lumière vibrante. Les *Barques* de M. Letrône m'expliquent la justesse d'impression de ce peintre des dunes et des plages de la Bretagne. J'aime à rencontrer M. Mouchot, non plus devant son chevalet, où il mollit quelquefois, mais devant la nature, qui lui impose une interprétation précise. Les petites toiles dans lesquelles M. de Lajolais raconte ses souvenirs du Sahara conservent là toutes leurs finesses, et je revois avec plaisir les *Oliviers* de M. Guillon, un peu perdus au milieu du Salon de l'an dernier. Enfin, à Alençon, j'ai tout le loisir d'admirer de près les aquarelles de M. Harpignies, aussi solides, aussi puissantes que ses tableaux.

L'Exposition d'Alençon occupe les diverses salles d'un ancien bâtiment nommé la Maison d'Ozé ou Le logis à la dinde, en souvenir d'une anecdote de la vie de Henri IV.

Au rez-de-chaussée, outre les curiosités, que nous avons visitées, on rencontre une petite pièce tapissée de dessins d'architecture et meublée d'une vitrine où s'étalent, d'une part des dentelles, de l'autre des autographes. Que ne puis-je aiguïser ma plume en pointe d'aiguille pour reproduire les finesses de ces points de Venise, de ces points d'Alençon, de ces brides d'Argentan, de ces binches d'Angleterre, de ces lacis, de ces guipures merveilleuses ! On sait que le dessin du point d'Alençon est assez couvert, opposant des blancs mats au réseau de petites mailles qui forme le fond. Quand la fabrication commença, elle imitait le point de Venise. Peu à peu on la voit prendre plus d'originalité. Une pièce de maîtrise nous montre des animaux et des cavaliers se détachant sur un tableau intitulé : *Vive la chasse !* Ailleurs, une main d'une délicatesse extrême a brodé des bergers et des dames à la Watteau au milieu d'un jardin dont les arbres se couronnent d'ombrelles. Et puis, ce sont des fleurs, des rinceaux, des ornements où le goût français a marqué son empreinte. Une femme seule pourrait écrire comme il faut ce *Salon* des dentelles.

Les autographes sont au nombre de cent treize. M. Léon de la Sicotière en a fourni cent. Il remplit presque toute cette vitrine où se coudoient toutes les illustrations de la politique, des lettres, des sciences et des arts, depuis Charles VIII jusqu'à Napoléon III, depuis Marguerite de Navarre jusqu'à madame Roland, depuis Charlotte Corday, Théroigne de Méricourt et mademoiselle Le Normand, jusqu'à Taglioni, Rachel, George Sand et la princesse Mathilde, depuis Turenne, Bossuet, de Rancé, jusqu'à Guillotin, Fieschi et Lacenaire. Parmi tant de feuilles confidentes de tant de pensées diverses, une des plus intéressantes est assurément le contrat de mariage des Corneille, portant la signature des deux frères Pierre et Thomas, et de leurs femmes qui étaient sœurs, Marie de Lampérière et Marguerite de Lampérière ; une des plus curieuses est une tendre lettre du *Père Duchêne*, Hébert, à sa sœur qu'il invite à venir loger chez lui. — « Maintenant, lui dit-il, que je viens d'être élevé à une place honorable et assez lucrative pour me procurer un peu plus que le nécessaire, je puis remplir un vœu que j'ai souvent formé... Viens, ma bonne amie, jouir du tableau le plus flatteur pour ceux qui aiment la nature, celui d'un bon ménage... » — Le *Père Duchêne* en ménage ! quel triomphe pour les Hébertistes !

Je passe sans m'arrêter à travers les petites salles où je puis saluer de vieilles connaissances, les gravures extraites de la *Gazette des Beaux-Arts*, celles de la *Société des Aqua-Fortistes*, et cet *Album du Salon* destiné à survivre au Salon qui l'a provoqué. J'ai hâte d'arriver à ce qui constitue pour moi la partie la plus intéressante peut-être de l'Exposition d'Alençon, je veux dire la collection des dessins de M. de Chennevières. Dans le grenier où il a pu les loger à la façon d'un étalagiste, on voit se dérouler l'histoire de l'art français, depuis Étienne Delaulne, Dumoustier, Ambroise Dubois et Toussaint Dubreuil jusqu'à M. Meissonier, M. Clesinger, M. Vetter et M. le comte de Nieuwerkerke. Les Normands occupent une place à part. Et quels Normands ! C'est Poussin avec une série de dessins les plus beaux et les plus précieux, c'est Jouvenet, c'est Jean Restout, c'est Houel, c'est Géricault. Une galerie si complète, où les dédaignés de l'histoire sont accueillis avec amour, mériterait certainement une étude spéciale. Je ne puis l'entreprendre ici. Enfiler des noms les uns au bout des autres n'arriverait à rien. Mieux vaut faire ressortir ce que le fait seul d'une telle collection a d'honorable, et pour l'amateur qui l'a formée, et pour la ville à laquelle il l'abandonne. *Et nunc intelligite*, ô Musées de province, trop peu soucieux de vos affaires ! Voilà un amateur qui, en suivant les ventes de l'hiver, en achetant de-ci de-là

quelque feuille méconnue des ignorants, et laissée en dehors des grandes enchères, a pu former en peu d'années une collection aussi précieuse pour l'art que pour l'histoire. Seul peut-être il est en mesure de donner, avec une libéralité peu commune, et le capital et les intérêts d'étude et de jouissance. Mais sachez fournir le capital. Combien ne trouverez-vous pas d'amateurs qui, pour le seul plaisir de la chasse, vous serviront les intérêts !

C'est assez retenir le lecteur à Alençon. Une autre fois nous visiterons ensemble le Musée, qui a bien son attrait aussi. En insistant aussi longuement sur une exposition de province, mon but a été de montrer quelles ressources d'art et de goût on rencontre aujourd'hui dans des villes où ne fonctionnent ni société des amis des arts ni académie d'aucune sorte. J'ai voulu aussi rendre justice au zèle de ces amateurs dont on ne connaît pas assez les noms. Certes, la grande exposition de l'art industriel, que nos amis de la place Royale préparent pour le mois d'août, trouvera à Paris le meilleur de ses trésors. Mais elle pourra également puiser à Alençon, comme à Beauvais, plus d'un élément de haute curiosité.

Revenons à Paris, au boulevard des Italiens. Là nous attend une autre exposition, aussi nouvelle par les objets qu'elle rassemble que par la nature de ces objets. Il s'agit d'aquarelles, tout simplement, et c'est déjà une innovation en France que d'appeler notre attention sur des œuvres réputées secondaires. Ces aquarelles sont au nombre de trois cents, elles sont l'œuvre d'un seul artiste, M. Hildebrandt, peintre prussien, et elles ont été exécutées d'après nature un peu partout, excepté en Europe. Ce que cette suite de vues empruntées aux latitudes lointaines de l'Asie et de l'Afrique contient d'enseignements, ce qu'elle inspire de réflexions, ce qu'elle ouvre d'horizons nouveaux, non-seulement sur les mœurs locales, mais sur le paysage en général et sur les modifications de l'art dans les mains de l'homme, je ne puis le dire aujourd'hui : l'espace me manque et le temps me presse. Heureusement l'exposition des aquarelles de M. Hildebrandt doit durer trois mois. Allez les voir, ami lecteur, et nous en causerons dans le bulletin du mois prochain.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

GALERIES

DU DUC DE MORNAY ET DU COMTE POURTALÈS

Les amateurs qui voudraient enrichir leurs catalogues des ventes Mornay et Pourtalès, avec des gravures représentant les œuvres principales de ces deux galeries célèbres, trouveront à la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Vivienne, 55 :

Au prix de 6 fr. avant la lettre, et de 3 fr. avec la lettre :

L'INNOCENCE, d'après Prud'hon, par M. Flameng.
LA HALTE, d'après Meissonier, par M. Flameng.
PORTRAIT DE CONDOTTIERE, d'après Antonello de Messine, par M. Gaillard.
BUSTE DE HENRI III, d'après Germain Pilon, par M. Jacquemart.
ARMURE DE GLADIATEUR, par M. Jacquemart.
MINERVE DE BESANÇON, par M. Jacquemart.
VIERGE AU DONATEUR, d'après Jean Bellin, par M. Gaillard.
UN CAVALIER, d'après Franz Hals, par M. La Guillerminie.
ROLAND MORT, d'après Velasquez, par M. Flameng.
UN GENTILHOMME, d'après Bronzino, par M. Deveaux.

Au prix de 2 fr. avant la lettre, et de 1 fr. avec la lettre :

LE PORTRAIT D'HOMME dit le DOREUR, de Rembrandt, par M. Flameng.
LA VISITE A L'ACCOUCHÉE, d'après Metz, par M. Flameng.
UN VASE en émail cloisonné, par M. Jacquemart.
OBJETS ORIENTAUX, par M. Jacquemart.

GRAVURES DU SALON DE 1865

LA FIN DE LA JOURNÉE, d'après M. Jules Breton, par M. Flameng.

Épreuve avant la lettre. 2 fr.
Épreuve avec la lettre. 4 fr.

CHARGE DE CAVALERIE, d'après M. Schreyer, par M. Flameng.

Épreuve avant la lettre. 4 fr.
Épreuve avec la lettre. 2 fr.

FRANCE ET ALGÉRIE

Format in-18 Jésus.

BOURGOGNE, FRANCHE-COMTÉ, SAVOIE
par *A. Joanne* (11 cartes, 5 plans, 1 panorama). 8 fr.

AUVERGNE, DAUPHINÉ, PROVENCE, ETC.
par *A. Joanne* (12 cartes, 11 plans et 1 panorama). 10 fr.

PYRÉNÉES

par *A. Joanne*. 1 vol. (9 panoramas et 7 cartes). 10 fr.

FRANCE

par *Richard*. 25^e édition. 1 vol. (cartes et plans). 8 fr.

FRANCE

par *Richard*. 1 vol. in-32 (1 carte). 3 fr.

FRANCE MONUMENTALE

par *Richard* et *E. Hocquart*. 1 vol. 9 fr.

DAUPHINÉ

par *A. Joanne*. 1^{re} partie : Isère (8 cartes).
1 vol. 6 fr. 2^e partie : Drôme, le Pelvoux,
le Viso, les vallées vaudoises. 1 vol. (3 cartes
et 8 profils de montagnes). 6 fr.

SAVOIE

par *A. Joanne*. 1 vol. (6 cartes, 1 panorama).
5 fr.

PARIS ILLUSTRÉ

par *A. Joanne*. 1 vol. de 1200 p. (410 vign.
et 8 pl.). 10 fr.

LE GUIDE PARISIEN

par *A. Joanne*. 1 vol. de 500 pages (24 vign.
et 1 pl.). 5 fr.

LES ENVIRONS DE PARIS

par *A. Joanne*. 1 vol. (220 vign. et 8 cartes).
7 fr.

VERSAILLES ET TRIANON

par *A. Joanne* (37 vign. et 3 plans). 1 vol. 2 fr.

FONTAINEBLEAU

par *A. Joanne*. 1 vol. (25 vign. et 2 cartes).
2 fr.

VILLES D'HIVER DE LA MÉDITERRANÉE
par *E. Reclus*. 1 vol. (38 vign. et 5 cartes). 6 fr.

AUTOUR DE BIARRITZ

par *Germond de Lavigne*. 1 vol. 1 fr. 50 c.

LES EAUX DU MONT-DORE

par *L. Piesse*. 1 vol. (52 vign. et 2 cartes). 3 fr.

PAU, EAUX-BONNES, EAUX-CHAUDES

1 vol. (56 vignettes). 2 fr.

PLOMBIÈRES ET SES ENVIRONS

par *E. Lemoine*. 1 vol. 2 fr.

VICHY ET SES ENVIRONS

par *L. Piesse*. 1 vol. (45 vign. et 1 plan). 3 fr.

ALGÉRIE

par *L. Piesse*. 1 vol. (5 cartes). 10 fr.

GUIDES

ITALIE, O

BELGIQUE, HOLLAND

ALLEMAGNE, C

FRANCE

ITINÉRAIRES ILLUSTRÉS DES CHEMINS

DE PARIS A STRASBOURG, par *Moléri*. 4 vol. (100 vignettes, 4 carte). fr.

DE PARIS A MULHOUSE ET A BALE, par *Gustave Héquet*. 1 volume. fr.

DE PARIS A LYON, par *A. Joanne* (80 vignettes, 4 carte 2 plans). fr.

DE PARIS A GENÈVE ET A CHAMOUNIX, par *A. Joanne* (8 cartes). fr.

DE PARIS EN SUISSE, par *A. Joanne* (80 vignettes, 4 cartes et plans). fr.

DE LYON A MARSEILLE, par *A. Joanne* et *Ferrand* (80 vign. et 4 carte). fr.

DE PARIS A LA MÉDITERRANÉE, par *A. Joanne* et *Ferrand* (160 vign., 3 c.). fr.

DE PARIS A BORDEAUX, par *A. Joanne* (120 vign., 4 carte, 4 plans). fr.

DE POITIERS A LA ROCHELLE ET A ROCHEFORT, par *A. Joanne* (22 vignettes, 4 carte et 2 plans). fr.

DE PARIS A NANTES PAR TOURS, par *A. Joanne* (100 vign., 4 c., 3 plans). fr.

DE NANTES A BREST ET A SAINT-NAZAIRE, par *Pol de Courcy*. 4 vol. (4 carte). fr.

DE PARIS A NANTES PAR LE MANS ET ANGERS, par *Ch. Moutié*, *E. L.* et *Ad. Joanne*. 4 vol. (55 vign., 4 carte, 2 plans). fr.

Les prix indiqués dans cette annonce sont ceux des ouvrages

JOANNE

NT, SUISSE

ESPAGNE, PORTUGAL

NDE-BRETAGNE

ALGÉRIE

FER FRANÇAIS, FORMAT IN-18 JÉSUS.

E PARIS AU CENTRE DE LA FRANCE, par <i>Moléri</i> (90 vignettes, 4 c.).	2	»
E BORDEAUX A TOULOUSE ET A CETTE, par <i>A. Joanne</i> (32 vign. et 4 carte).	3	»
E BORDEAUX A BAYONNE, par <i>A. Joanne</i> (12 vign., 4 carte).	2	»
E PARIS A ^e COLOGNE ET A BRUXELLES, par <i>A. Morel</i> (90 vignettes et 4 carte).	4	»
E PARIS A CALAIS, par <i>Eug. Guinot</i> (60 vignettes, 5 plans).	2	»
E PARIS A DIEPPE, par <i>E. Chapus</i> (60 vignettes, 2 plans).	2	»
E PARIS AU HAVRE, par <i>E. Chapus</i> (80 vignettes, 2 plans, 4 carte).	3	»
E PARIS A RENNES ET A ALENÇON, par <i>A. Moutié</i> (80 vign., 4 carte).	3	»
E RENNES A BREST ET A SAINT-MALO, par <i>Pol de Courcy</i> . 4 vol. (4 carte).	3	»
E PARIS A CAEN ET A CHERBOURG, par <i>L. Énault</i> (4 carte).	3	»
E PARIS A SAINT-GERMAIN, par <i>A. Joanne</i> (24 vign., 4 carte).	4	»
E PARIS A SCEAUX ET A ORSAY, par <i>A. Joanne</i> (24 vignettes, 4 carte).	1	»

es. — Le prix de la reliure se paye en sus, de 1 fr. à 1 fr. 50.

PAYS ÉTRANGERS

Format in-18 jésus.

ALLEMAGNE DU NORD

par *A. Joanne* (Rhin, Hanovre, Brunswick, Prusse. Saxe, Baden, Hambourg, Brême, Gotha, Weimar, etc.). 1 vol. (13 cartes et 12 plans). 10 fr. 50 c.

ALLEMAGNE DU SUD

par *le même* (Forêt-Noire, Wurtemberg, Bavière, Danube, Bohême, Hongrie, Styrie, Salzbourg, Tyrol, Trieste, etc.). 4 vol. (10 cartes et 7 plans). 10 fr. 50 c.

LES BORDS DU RHIN, DU NECKAR ET DE LA MOSELLE

par *le même*. 1 vol. (270 gr., 21 c.) 10 fr.

BADE ET LA FORÊT-NOIRE

par *le même*. 1 vol. (100 gr. et 4 cartes). 14 fr.

TRAINS DE PLAISIR DES BORDS DU RHIN
par *le même*. 1 vol. (21 cartes et plans). 5 fr.

GRANDE-BRETAGNE

par *Richard et A. Joanne* (Angleterre, Écosse, Irlande). 1 vol. (cartes, panoramas et planches). 12 fr.

LONDRES ET SES ENVIRONS

par *Élisée Reclus*. 1 vol. (9 cartes). 10 fr.

LONDRES ILLUSTRÉ

par *le même*. 1 vol. (62 gr. 1 c. et 1 pl.). 3 fr.

BELGIQUE

par *A. J. Du Pays*. 1 vol. (6 c. et 7 pl.). 5 fr.

SPA ET SES ENVIRONS

par *A. Joanne*. 1 vol. (1 carte). 2 fr.

HOLLANDE

par *A. J. Du Pays*. 1 vol. (2 c. et 6 pl.). 5 fr.

ESPAGNE ET PORTUGAL

par *G. de Lavigne*. 1 vol. (9 cartes). 15 fr.

EUROPE

par *A. Joanne*. 1 vol. de plus de 1000 p. 20 fr.

LES BAINS D'EUROPE

par *A. Joanne et A. Le Pileur*. 1 vol. (1 carte), 10 fr.

L'ITALIE ET LA SICILE

par *A. J. Du Pays*. 2 vol. (60 cartes ou plans). 10 fr. le vol.

L'ITALIE SEPTENTRIONALE

par *A. Joanne et Du Pays*. 1 vol. (13 cartes ou plans). 5 fr.

L'ORIENT

(Malte, Grèce, Turquie, Syrie, Palestine, Égypte, par *A. Joanne et Émile Isambert*). 1 vol. de 1000 p. (27 c.). 20 fr.

SUISSE

par *A. Joanne* (3^e édition.) 1 vol. (10 cartes, 5 plans, 10 vues et 7 panoramas). 13 fr. 50 c.

NOUVEL-EBEL

Manuel du voyageur en Suisse, par *A. Joanne*. 1 vol. 8 fr. 50 c.

EN VENTE

A LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, RUE VIVIENNE, 55

LE SALON

Cinquante Tableaux et Sculptures dessinés par les Artistes exposants
et gravés par M. BOETZEL.

Ce recueil est plus qu'un ouvrage d'actualité destiné à conserver un souvenir de l'Exposition de 1865. Composé de cinquante planches dessinées par les artistes eux-mêmes et gravées en *fac-simile*, avec un talent remarquable, par M. Boetzel, il forme un livre de la plus haute curiosité qui pourrait prendre pour titre : LES ARTISTES PEINTS PAR EUX-MÊMES. Le meilleur éloge que nous puissions faire de ce recueil est de mentionner les artistes qui y ont concouru en dessinant eux-mêmes leurs œuvres. Ce sont : MM. Antigna, Aubert, Berchère, Blin, Bouguereau, Boulanger, Émile Breton, Jules Breton, Brion, Chaplin, Corot, Crauck, Dansaert, Daubigny, Gustave Doré, Paul Dubois, Feyen, Feyen-Perrin, Gérôme, Giacomotti, Guérard, Gumery, Henner, Isabey, Jundt, Lambert, Laugée, Lenepveu, Aimé Millet, Moyse, Mathurin Moreau, Mouchot, Navlet, de Neuville, Jules Noël, Pasini, Protais, Puvis de Chavannes, Ribot, Philippe Rousseau, Saal, Saintin, Schenck, Schlösser, Schutzenberger, Servin, Thomas, Toulmouche, Vetter, Veyrassat.

Prix 5 francs. — Exemplaire de luxe, 10 francs.

RAFFET

SON OEUVRE LITHOGRAPHIQUE ET SES EAUX-FORTES

SUIVI DE LA BIBLIOGRAPHIE COMPLÈTE

DES OUVRAGES ILLUSTRÉS DE VIGNETTES D'APRÈS SES DESSINS

PAR H. GIACOMELLI

Orné d'eaux-fortes inédites par RAFFET, et de son portrait par M. J. BRACQUEMOND

Tiré à 260 exemplaires sur papier vélin, 4 volume in-8° de 342 et XLIII pages orné du portrait du maître et de trois eaux-fortes originales. Prix. 8 fr.

A 20 exemplaires sur papier teinté chamois, et à 20 exemplaires sur papier de Hollande, grandes marges, ornés également du portrait de Raffet et de six eaux-fortes originales. Prix. 20 fr.

Paris, aux bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, rue Vivienne, 55.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOÎT.

GRAVURES AU BURIN ET A L'EAU-FORTE

d'après les Peintres vivants

EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 55, RUE VIVIENNE

BAUDRY.	La Perle et la Vague, par M. Carey. Épreuves avant la lettre. . .	8 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	4 fr.
DELAROCHE (Paul).	Portrait d'Horace Vernet, gravé par M. Gaillard. Épreuves d'artiste. .	6 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre. . .	3 fr.
INGRES.	La Source, par M. Flameng. Épreuves avant toutes lettres.	30 fr.
	— — — — — Épreuves dites au camée.	20 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre.	6 fr.
	L'Angélique, par M. Flameng. Épreuves avant toutes lettres.	30 fr.
	— — — — — Épreuves dites au camée.	20 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre.	6 fr.
MEISSONIER.	Le Sergent rapporteur, eau-forte de M. Meissonier. Épreuves avec la	
	marque d'un astérisque.	12 fr.
	— — — — — Épreuves avec l'astérisque effacé.	6 fr.
	Portrait de M. Meissonier, gravé par M. Regnault. Épreuves d'artiste. .	12 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre.	6 fr.
	L'Audience, gravé par M. Carey. Épreuves d'artiste.	8 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre.	4 fr.
	La Halte, gravé par M. Flameng. Épreuves d'artiste.	6 fr.
	— — — — — Épreuves avant la lettre.	3 fr.
AMAURY DUVAL.	Jeune fille, par M. Flameng. Épreuves avant la lettre.	20 fr.
	— — — — — Épreuves d'artiste.	15 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre.	6 fr.
SCHREYER.	Charge d'artillerie. Épreuves avant la lettre.	4 fr.
	— — — — — Épreuves avec la lettre.	2 fr.

GRAVURES A 2 FRANCS AVANT LA LETTRE, A 1 FRANC AVEC LA LETTRE

ACHARD.	Arbres au bord d'un étang, eau-forte de M. Achard.	GÉRÔME.	Négresse, eau-forte de M. Gérôme.
BAUDRY.	Portrait de M. Guizot, par M. Flameng.	GIGOUX (Jean).	Portrait de Decamps, par M. Dien.
BERTIN.	Vue de Grèce, par M. Lallanne.		Portrait d'Eugène Delacroix, eau-forte de M. Gigoux.
BRETON.	La Fin de la journée, par M. Flameng.		Fuite en Égypte, par M. Flameng.
BRION.	La Quête au loup, par M. La-guillermie.	INGRES.	Louis XIV et Molière, par M. Flameng.
COROT.	Le Lac, par M. Bracquemond.		Jeune Fille au chevreau, par M. Dien.
	Portrait de M. Corot, par M. Bracquemond.		Tombeau de lady Montague, par M. Gaucherel.
COURDOUAN.	Le Val d'Enfer, eau-forte de M. Courdouan.		Romulus remportant les dépouilles opimes, par M. Rosotte.
CURZON (De).	Psyché, par M. Flameng.		Jésus au milieu des Doc-teurs, par M. Rosotte.
DAUBIGNY.	Le Soleil couchant, eau-forte de M. Flameng.	JACQUE.	La Souricière, eau-forte de M. Jacque.
DEGROUX.	Prêche de Junius, par M. Flameng.	LALANNE.	La maison de Molière, eau-forte de M. Lalanne.
DELACROIX (Eug.).	Saint Sébastien, par M. Flameng.	LEHMANN.	Portrait d'Ary Scheffer, par M. Dien.
	Héliodore, par M. Flameng.	MÉRYON.	Passerelle du pont au Change, eau-forte de M. Méryon.
	Marino Faliero, par M. Flameng.		Tourelle de la rue de l'École-de-Médecine, eau-forte de M. Méryon.
DELAROCHE (Paul).	Le Génie captif, par M. François.	MILLET.	Femme avec son enfant, eau-forte de M. Millet.
FLANDRIN (Hipp.).	Adam et Ève, par M. Poncet.	MOREAU (Gustave).	OEdipe et le Sphinx, par M. Flameng.
	Saint Roch, fac-simile d'un dessin d'Hippolyte Flandrin, par M. Baudran.	O'CONNELL.	Buste de jeune Femme, eau-forte de M ^{me} O'Connell.
	Portrait d'Hippolyte Flandrin, par M. Flameng.	ROUSSEAU (Théod.).	Chêne de roche, eau-forte de M. Rousseau.
FRANÇAIS.	Bois sacré, eau-forte de M. Français.	TIMBAL.	Jeune Fille florentine, par M. Flameng.
FROMENTIN.	Fauconnier arabe, par M. Flameng.		
	Courriers du pays des Ouled-Nagli, par M. Jacquemart.		

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.

Départements. — 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.

Étranger : le port en sus.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

Les Abonnés à une année entière de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la *Chronique des Arts et de la Curiosité*.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au *Directeur de la GAZETTE DES BEAUX ARTS*

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE ON ORDER:

SER.1 VOL.19 NO.110 AUG 1, 1865
111 SEPT 1, 1865
112 OCT 1, 1865
113 NOV 1, 1865

